

despre frumos și artă

tradițiile gîndirii estetice românești

★★

cultură generală

despre frumos și artă

tradițiile gîndirii estetice românești

**

ANTOLOGIE ȘI PREZENTĂRI
DE VASILE MORAR



BIBLIOTECA PENTRU TOȚI • 1984
EDITURA MINERVA • BUCUREȘTI

III. SINTEZE ŞI SISTEME DE LA PERSPECTIVA ISTORICĂ ŞI SOCIOLOGICĂ LA VIZIUNEA EXPLICIT AXIOLOGICĂ ASUPRA FRUMOSULUI ŞI ARTEI

(Continuare)

EUGEN LOVINESCU

(1881—1943)

Critic literar și teoretician al culturii, Eugen Lovinescu și-a pus adînc pecetea asupra domeniilor pe care le-a frecventat. Teoria sa despre cultură s-a impus printr-o metodă de tip istoric în cadrul căreia elementul fundamental îl constituie legea sincroniei. Acest concept pivot desemnează, după Eugen Lovinescu, acel tip de necesitate sociologică de interdependență a tuturor fenomenelor vieții contemporane. În acest context, se arată că și arta trebuie să se conexeze la toate celelalte fenomene sociale și spirituale ale epocii, că și ea este supusă, în general, legilor imitației. Conceptul de imitație este preluat de la Gabriel Tarde, psihosociolog francez al secolului al XIX-lea, dar Eugen Lovinescu extinde semnificația conceptului la întregul cîmp al culturii. Adept, în același timp, al mobilității culturale se ridică împotriva teoriilor conservator-reacționare, împotriva oricărui tip de „imobilism", „provincialism" și „tradiționalism".

Între concepția sa sociologică globală și teoria sa estetică există o strînsă conexiune după cum ușor se poate constata din *Istoria civilizației române moderne* (1924—1925) și *Istoria literaturii române contemporane*, vol. VI. *Mutația valorilor estetice* (1929).

Eugen Lovinescu consideră că este imposibil de formulat o estetică științifică pentru că „esteticul nu e... o noțiune universală, uniform valabilă, ci numai expresia unei plăceri variabile, individuale". Ca atare, tot ceea ce este posibil în acest caz este

doar o circumscriere a variaţiilor sentimentului estetic. Condiţionînd esteticul de factorul istoric, Lovinescu se opune concepţiei lui Mihail Dragomirescu despre estetic ca realitate psihofizică, nealterată şi neatinsă de circumstanţele temporale. Fără a crede în puritatea eternă a esteticului şi fără a susţine autonomia absolută a esteticului, autorul *Mutaţiei valorice estetice* va susţine însă şi va accentua de nenumărate ori esteticul ca valoare specifică în artă, (v. în continuare fragmentele din *Istoria literaturii române* III, 1981, Editura Minerva, ediţie îngrijită de Eugen Simion şi cele din *Istoria civilizaţiei române moderne*, Editura Ştiinţifică, 1972, ediţie îngrijită de Z. Ornea).

[IMPOSIBILITATEA DEFINIRII ESTETICII DREPT ŞTIINŢĂ]

[...] De ce nu pornim la alcătuirea unei estetice ştiinţifice, n-o facem, [...] din inoportunitatea ei în economia lucrării, ci din imposibilitatea formulării [...]

Esteticul nu e, anume, o noţiune universală, uniform valabilă, ci numai expresia unei plăceri variabile, individuale ; pe cînd proprietăţile triunghiului, de pildă, sînt egale pentru toţi, cele ale frumosului exprimă numai formula estetică a individului ce-l percepe. Ca o primă consecinţă a acestei constatări, cu toate încercările făcute, estetica ştiinţifică a frumosului privit în universalitatea lui e cu neputinţă, în timp ce o istorie a esteticei, adică a variaţiilor sentimentului estetic, este nu numai cu putinţă, dar şi singura cale indicată pentru a percepe, pe cale intelectuală dealtfel, diferitele forme în care s-a realizat. Numeroase şi, în definitiv, după cum vom vedea, şi individuale — în mod esenţial, larg, variaţiile sînt, totuşi, determinate, cu deosebire, de doi mari factori : de rasă şi de timp. [...]

Universalitatea esteticului este, chiar de la început, limitată de factorul rasei, căci [...] vedem că mărginirea capacității de invenție a raselor nu le exclude deloc unicitatea sufletească și, deci, posibilitatea de a-și elabora o civilizație proprie. Avem, prin urmare, o artă asiriană, egipteană, greacă sau romană, reprezentînd, cu toate interpenetrațiile posibile, expresii originale și unice, de care, concepută ca o istorie și nu ca o știință generalizatore, estetica trebuie să se ocupe, privindu-le în succesiunea timpului, studiindu-le comparativ în progresele realizate, clasificîndu-le chiar, ca și cum existența unui tip estetic definitiv ar fi un fapt cert — iluzie provocată de o serie de considerații empirice, dar nu și îndreptățită prin prezența unui criteriu obiectiv. Deși vor să pară științifice, clasificările manualelor de estetică pornesc, în realitate, de la forma ultimă a conceptului frumosului, stabilită printr-o serie de eliminări raționale sau arbitrare, dar în continuă evoluție și variabilă nu numai de la popor la popor, adică de la civilizație la civilizație, ci și de la epocă la epocă — prin intervenția în mutația valorilor estetice a factorului timpului, de care trebuie să ținem seama. [E. Lovinescu, *Istoria literaturii române,* Editura Minerva, București, 1981, volumul III, pp. 263-266.]

Conceptul estetic este nu numai produsul capacității estetice a unei rase, ci și al unei epoce ; factorul timpului intervine cu o acțiune a cărei forță crește în decursul istoriei, pînă a deveni, în zilele noastre, precumpănitoare. Am numit [...] sincronism acțiunea uniformizată a timpului în elaborațiile spiritului omenesc și am făcut din el cheia de boltă a explicării formației civilizației române. [...]

Sincronismul înseamnă, după cum am spus, acțiunea uniformizatoare a timpului asupra vieții sociale și cul-

turale a diferitelor popoare legate între dînsele printr-o interdependență materială și morală. Există, cu alte cuvinte, un spirit al veacului sau ceea ce numea Tacit un *saeculum*, adică o totalitate de condiții configuratoare a vieții omenirii. [...]

La întrebarea unde se dezvoltă acum cu mai multă intensitate spiritul veacului, nu ne punem la adăpostul lipsei de perspectivă în judecarea fenomenelor contemporane, legitimă dealtfel, ci răspundem cu fermitate : pretutindeni. Spiritul veacului se făurește și se consolidează azi prin facilitatea de legături și de penetrație între popoare, care n-a fost totdeauna identică, ci a evoluat cu însuși mersul civilizației omenești.

[...] Departe de a fi absolut, invariabil și universal, în mutabilitatea lui, conceptul estetic este limitat în linie generală prin acțiunea rasei și a epocii, avînd forme variate și succesive după rasele ce l-au creat și după epocele ce l-au determinat ; el nu se prezintă separat și arbitrar, ci e implicat și interferat de o mulțime de alți factori ideologici sau chiar economici, care fac, la un loc, un tot caracteristic, un stil, un *saeculum*. Dar, din moment ce nu mai este expresia rasei noastre și mai ales a epocei noastre, un astfel de concept estetic constituie, după cum vom vedea, o formulă ermetică, impenetrabilă pe calea intuiției estetice, pe calea sensibilității, ci numai prin studiu, pe cale intelectuală. [E. Lovinescu, *op. cit.*, pp. 267-269, 271.]

[...] Plăcerea estetică mai variază nu numai de la rasă, la rasă, de la epocă la epocă, ci și de la individ la individ, în sînul aceluiași popor și al aceleiași epoci. Pe cînd adevărurile matematice, de pildă, sînt valabile pentru toți, avînd un caracter obiectiv și o realitate în afară de conștiința noastră, conceptul frumosului este o creație indi-

viduală pe măsura capacității estetice a fiecăruia. Estetica se pulverizează, așadar, în principiu, în tot atîtea estetice cîți indivizi sînt : punct extrem al unui relativism împotriva căruia orice argumentare rămîne inoperantă. Deoarece nimic nu poate delimita teoretic calitatea morală a acțiunilor omenești, privit *in abstracto* și eticul se află, de altfel, în aceeași situație ca și esteticul.

Creațiune inutilă a spiritului omenesc, frumosul n-a ajuns [...] un imperativ al existenței sociale, ci e lăsat în voia percepției individuale. Deși termenul ultim, dar logic al problemei estetice stă în pulverizarea valorilor estetice după capacitatea de percepție a indivizilor, în dezvoltările de față nu vom pune, totuși, pe acest teren din considerație că nu ne interesează particularul, ci numai generalul. Pe deasupra esteticei inidividuale se desprinde estetica unei societăți date. [...]

Creat de fiecare individ prin propriile sale mijloace, frumosul nu trebuie investit cu caracterul de universalitate ; pulverizat într-o gamă de nuanțe dictate de capacitatea estetică și nu de vreo competință profesională, el e în funcție, mai întîi, de o dispoziție înnăscută, de gust, susceptibilă de a evolua, de a crește, de a se rafina prin lungul exercițiu al unei educații strict estetice în diferitele ramuri ale artei, căci, aprioric, nici muzicantul nu are o competință în pictură, nici pictorul în poezie. În concluzie, așadar, arta nu e o funcție a așazisei societăți bune care nu se poate prevala în aprecieri de criteriul irefutabil al faptului că nu înțelege cutare formă nouă : de n-o înțelege încă, o va înțelege probabil, căci, fie educabilitatea ei reală, fie snobismul ei și mai real o va face să admire mîne ceea ce disprețuiește sau contestă azi ; această „societate bună“ nu e menită să dea directive estetice, ci, esențial plastică, rolul ei e să le primească. Arta este o funcție a creatorilor de artă

și se adresează la început unui strict nucleu de oameni capabili să o guste și să o urmărească cu simpatie în evoluția ei. Numai cu timpul, cercul înțelegerii „simpatice“ se lărgește pentru ca în curînd formula nouă, revoluționară, să devină expresia unei societăți, onorate cu ea. Nu publicul formează gustul estetic al artiștilor, ci artiștii formează, modelează publicul. Pentru a reveni acum la chestiunea de unde am pornit, adică la valoarea individuală a frumosului, deși recunoaștem exactitatea faptului, conchidem că nu ne interesează în nici un fel sentimentul estetic al unui public sau individ nespecializat artistic, ci numai cel al artiștilor ce-l realizează într-o artă anumită și al nucleului, limitat la început, de oameni ce-l împărtășesc, și apoi al societății mai largi care-l adoptă, constituind astfel formula estetică a unei civilizații. [...]

De urmărim și mai de aproape procesul de pulverizare a sentimentului estetic, vedem că se continuă nu numai la indivizi, ci și în conștiința aceluiași individ după momente. O operă de artă ne poate place mai mult azi și mai puțin mîine ; o carte mai mult la o primă lectură decît la a doua sau invers ; într-o astfel de variabilitate, intervine, de cele mai multe ori, dispoziția momentului în nici o legătură cu obiectul estetic. [...]

Aparența unei continuități și în admirație ca și în repulsiune estetică se datorește numai faptului că, de cele mai multe ori, nu mai revenim asupra trecutului și nu ne revizuim, astfel, tabela valorilor noastre estetice. Și în cazul acestei descompuneri, care nu se oprește numai la individ ci la infinitatea stărilor lui de conștiință, răspundem ca mai sus. După cum istoria politică nu se ocupă de indivizi în parte, de convingerile lor politice sau, după cum istoria economică nu se ocupă de averea fiecărui individ în parte, ci de luptele partidelor poli-

tice, considerate în ideologia lor sau a fluctuaţiilor avuţiei publice, tot aşa istoria esteticei — singura pe care o credem posibilă — nu se ocupă cu variaţiile individuale ale sentimentului estetic, determinate de cauze momentane şi arbitrare, ci numai expresia generală a unei epoci, a unei civilizaţii.

[...] Conchidem că, neexistînd un frumos invariabil, uniform aplicabil tuturor conştiinţelor, nu poate exista nici o estetică ştiinţifică pe baza studiului generalului, al universalului. Creaţie a spiritului omenesc, fără existenţă obiectivă, frumosul se realizează în percepţia individului aşa că, de nu poate fi determinat ştiinţific, într-o imobilitate absentă, poate fi, totuşi, studiat istoric în mobilitatea lui, adică în seria de formule, expresii tangibile ale unor idealuri estetice, condiţionate de cei doi factori esenţiali, rasa şi timpul. Că, indiferent de concept, plăcerea estetică se descompune într-un număr nemărginit de variaţii, după individ şi în individ, după stări de conştiinţă succesive, faptul nu priveşte istoria esteticei, întrucît ea nu înregistrează decît evoluţia conceptului estetic al diverselor civilizaţii şi nu pulverizarea lui în numărul nemărginit al indivizilor. [E. Lovinescu, *op. cit.*, pp. 272-275.]

Formula estetică a unei civilizaţii nu trebuie privită ca ceva de sine stătător, în nici o legătură cu celelalte forme ale acelei civilizaţii ; dimpotrivă, ea nu e decît un aspect în strînsă dependenţă cu celelalte aspecte, de natură religioasă, filosofică, politică şi chiar economică. [...]

[...] Arta este o creaţie a spiritului omenesc şi ca orice creaţie a sa este în funcţie de om ; după cum el este împlîntat în timp, spaţiu şi cauzalitate, arta este împlîntată în acelaşi timp, spaţiu şi cauzalitate. Deşi nu e dăunător, materialul brut al personalităţii umane nu ne intere-

sează *estetic*, ce e dreptul, decît pe măsura transformării lui în material estetic. [...]

O deosebire importantă trebuie făcută între operele de artă contemporană și operele de artă ale unei culturi demult dispărute. În arta contemporană, critica „estetică" prevalează, pe cînd, în studiul artei vechi, critica „istorică" trece în primul plan. Din această afirmație nu trebuie să reiasă, însă, că am nega posibilitatea și necesitatea criticei estetice, singura critică pe care, dealtfel, o practicăm de un sfert de veac. [...]

Contemporană sau nu, orice operă reprezintă un corp organizat ce poate fi și trebuie studiat în virtutea unor legi interioare, mai mult sau mai puțin sigure, întrucît e destinul lor de a fi călcate de orice talent ce depășește măsura comună. [...]

Dacă problema criticei față de literatura sincronică se rezolvă, indiscutabil, în sens estetic, deși nu exclude cîtuși de puțin celelalte probleme puse oricărei opere de artă, ea capătă cu totul alt aspect de îndată ce se raportă la o operă din trecut și, mai ales, dintr-o civilizație dispărută. Odată cu timpul, partea vie, palpitul operei de artă se scutură, lăsîndu-i mai mult sau mai puțin numai scheletul, schema ideologică ; firele directe ale intuiției estetice rupîndu-se, peste prăpastia timpului trebuie să aruncăm, cu multă trudă și erudiție, punțile cunoașterii intelectuale și istorice. Fenomenul pur estetic tinde să devină un fenomen cultural, care nu poate fi înțeles și nu-și capătă chiar semnificația decît ca semn estetic al unei civilizații, ca manifestare a unei sensibilități de mult dispărute, pe ale cărei vestigii urmează să le studiem în complexul tuturor fenomenelor esențiale ce determină acea civilizație. Critica estetică nu-și pierde, firește, orice drept : dacă elementul de intuiție, de sensibilitate a dispărut sau s-a anemiat, mai rămîne încă loc pentru elementul tecnic al criticei, pentru studiul organizării și dinami-

cii operei de artă, pentru studiul fondului, al sentimentelor, al valorii psihologice a eroilor și, într-un cuvînt, al atîtor elemente umane, a căror expresie a putut varia (și arta e expresie), dar a căror substanță a rămas întrucîtva neschimbată. [...]

Cum însă și studiul unui sentiment, oricît ar părea de universal, nu se poate face *in abstracto,* ci în formele lui de manifestare, de îndată ce trecem la forme, adică la acte, înțelegerea lor devine imposibilă fără cunoașterea concepției de viață a epocei. [...]

[...]Mutațiile suferite de fiecare operă în parte în cursul veacurilor sînt de natură funcțională. [...]

Intrînd în jocul acestor mutații estetice, fiecare operă mare a omenirii se încarcă de sensuri, pe care, fără să le fi avut poate, i le acordă generațiile succesive. [...]

Prin mutația valorilor estetice, nu trebuie [...] să înțelegem că se realizează și un progres, chestiune de mare actualitate în timpul certei dintre moderni și cei vechi, cînd, luînd ideea carteziană a progresului, și aplicînd-o la artă, teoreticienii modernismului au crezut că și pot afirma superioritatea artistică asupra antichității. În realitate, mutația valorilor nu implică în sine o calificație, ci numai o variație ; în linie generală, operele nu sînt comparabile decît în sînul aceluiași conținut, și, fiind vorba de artă, în sînul aceleiași formule estetice. Este, așadar, inutil și dificil de a proclama superioritatea, de pildă, a lui Dante asupra lui Homer, a lui Shakespeare asupra lui Dante, sau a lui Goethe asupra lui Shakespeare, întrucît, fiecare dintr-înșii se integrează într-o civilizație, într-o formulă estetică și trebuie considerat în sine și prin raportare numai la acea civilizație și formulă estetică. A-i compara între ei înseamnă aproape a compara valori eterogene. [E Lovinescu, *op. cit.,* pp. 276, 287, 290, 296-297.]

[CULTURĂ, CRITICĂ, IMITAȚIE ȘI ADAPTARE]

Apariția în Moldova a acestui criticism nu e o simplă întîmplare. Ca fenomen individual, critica formației civilizației române domină întreaga noastră literatură, fără a se lega, însă, într-un sistem. Nici nu se uscase bine cerneala de pe Proclamația de la Islaz și oamenii de cultură s-au și speriat de ruperea firului istoric al dezvoltării noastre. Nefiind numai expresia unor manifestări critice întîmplătoare, ci a unei stări sufletești organizate și a unei atitudini generale, *Junimea* reprezintă o adevărată mișcare culturală cu rădăcini mai adînci ; în explicarea ei nu putem să nu recurgem la fondul obscur, dar incontestabil, al rasei de la baza fenomenelor colective. Liberalismul muntean și criticismul moldovenesc trebuie, deci, privite și prin prisma psihologiei etnice ; ele reprezintă atitudini temperamentale, ce se pot urmări într-o serie prea variată de manifestări pentru a fi considerate ca întîmplătoare. [...]

Plecînd deci de la constatări de fapt neîndoioase, critica *Junimii* a fost lipsită tocmai de simțul contingențelor istorice, pe care le-a reclamat altora... Dacă pe terenul principiilor ea reprezintă o nedreptate, pe terenul activității practice, a fost, totuși, fecundă. Combătînd forma (fără a o înțelege ca pe o necesitate istorică), Maiorescu n-a desființat academiile, universitățile, pinacotecile, conservatoarele sau chiar „constituția“, cum i-ar fi cerut în mod logic intransigența sa teoretică, ci în marginile puterilor lor, s-a străduit să sprijine fondul oriunde s-ar fi aflat, pentru a provoca acea mișcare internă de la fond la formă. [...]

Sociologic fatale, formele nu trebuie și nu pot fi distruse ; anticipînd asupra realităților sufletești, nu înseamnă că sînt „stricăcioase“. Menirea oamenilor de cul-

tură e de a întări fondul, spre a normaliza evoluţia inversă. Prin această operă, critica lui Maiorescu s-a arătat, în adevăr, pozitivă ; disociind noţiunile parazitare ale esteticii, ea reprezintă cea mai salutară încercare de consolidare a unui fond depăşit cu mult de nişte forme, pe care rămîne să le umplem, prin opera lentă a timpului. [Eugen Lovinescu, *Istoria civilizaţiei române moderne*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1972, pp. 291 ; 296-297.]

Mecanismul oricărei imitaţii revoluţionare se descompune, însă, în două elemente esenţiale : în transplantarea integrală a invenţiei şi apoi în prelucrarea ei prin adaptări succesive la spiritul rasei. Cum numărul „invenţiilor" unui popor este foarte limitat şi uneori inexistent, pe cînd numărul imitaţiilor adaptate poate fi nelimitat, rezultă, pe de o parte, că a imita este felul cel mai obişnuit de a fi original, iar pe de alta, că rasa are un rol important în formaţia civilizaţiilor. Trecînd de la un mediu etnic la altul ideea se refractă ; unghiul de refracţie constituie originalitatea fiecărui popor. [...]

Exemplele din istoria artelor sînt tot atît de edificatoare. Grecii au pus şapte veacuri pentru a elabora din arta orientală o artă originală. Obiectele găsite în tezaurul de la Micene au un caracter pur oriental ; după şase veacuri, Apolon de la Tenea şi cel de la Orchomene mai păstrau încă atitudinea statuilor egiptene ; abia în al şaptelea veac, Fidias şi elevii lui au desprins statuara greacă din cătuşile orientale. Prototipul coloanei dorice se găseşte în veacul al VII-lea la Karnak şi la Beni-Hasan în Egipt, iar unele elemente ale coloanei ionice se găsesc în Asiria ; a trebuit, totuşi, multă vreme pentru ca tipul pur şi diferenţiat al coloanei dorice şi ionice greceşti să se fixeze în mod definitiv şi original.

Întinzîndu-şi vastul lor imperiu din mijlocul Asiei şi pînă în Spania, arabii au venit în contact cu civilizaţia

greco-romană și, în specie, cu arhitectura bizantină, pe care, adoptînd-o integral, au transformat-o apoi așa că „între un monument de la începutul cuceririi lor, cum ar fi *moscheea* lui Amru (din Cairo 742) și cea a lui Kait-Bey, în pur stil arab (1468), de la sfîrșitul marii perioade arabe, nu mai e urmă de asemănare". Împrumutîndu-și integral arhitectura de la greci, chiar și romanii i-au dat caracterul de monumentalitate, de măreție și de forță, potrivit caracterului lor etnic. La rîndul lor, și romanii, transmițînd barbarilor forma basilicii, aceștia i-au adăugat „transeptul", pentru a-i da aparența crucii ; pe încetul apoi, în veacul al X-lea, inventivitatea francezilor a transformat-o în așa-zisul „stil roman" : arcul plin s-a dezvoltat în bolți îndrăznețe ; peste clădire s-au ridicat turnuri și clopotnițe ; forma vechilor basilice a devenit, astfel, de nerecunoscut în biserica Saint-Germain-des-Prés de la Paris, sau la biserica Saint-Rémy de la Reims, sau în catedralele de la Autun și Angoulême. [...]

Deși e la baza tuturor civilizațiilor, imitația nu se dezlănțuie în mod egal. În unele epoci ea are un caracter febril și deci revoluționar, pe cînd în altele are un caracter de reculegere și de fixare a imitațiilor introduse pe cale revoluționară. O mișcare ritmică, după cum observă Tarde, face chiar ca aceste perioade să se succeadă ; după epoci revoluționare deschise tuturor noutăților urmează epoci de consolidare, de fixare a civilizațiilor, de naționalizare, pentru a deveni cu încetul un punct de plecare al unor tradiții, pe care istoricii le invocă apoi cu respectul vechimii. Epocii de febră imitativă ce a bîntuit lumea elenică în veacul al VI-lea și începutul veacului al V-lea î.e.n. i-a urmat epoca de consolidare a lui Pericle, în care Atena a devenit capitala unui mare imperiu spiritual ; perioadei de penetrație febrilă a civilizației elenice la Roma i-a urmat epoca lui August, de echilibru și de naționalizare a influențelor suferite ; tot așa peri-

oadei de imitație revoluționară din veacul al XVI-lea, i-a urmat epoca de armonizare a lui Ludovic al XIV-lea, sau, cu alte cuvinte, după marile crize revoluționare au urmat epocile *clasice* de asimilare completă a invențiilor.

La lumina acestor considerații, procesul dezvoltării civilizației noastre devine normal. Pus brusc în contact cu civilizații mult mai înainte, poporul român a străbătut mai întîi o epocă de imitație febrilă, și integrală, înainte de a intra în noua sa fază de asimilare și de naționalizare a tuturor instituțiilor împrumutate. Ieșită din vechea credință că instituțiile unui popor trebuie să fie expresia fondului său sufletesc, critica formației civilizației române este, așadar, neîntemeiată. [...] Ca și celelalte popoare, originalitatea poporului român [...] se va arăta numai prin adaptarea formelor împrumutate la fondul său etnic. [...] Adaptarea fondului și a formei se realizează printr-un dublu proces în sens contrar : procesul scoborîrii formei la fond, din nesocotirea ei, proces mult mai ușor, pe care l-au constatat toți dușmanii formației civilizației noastre și, al doilea, procesul creșterii fondului la formă, mult mai încet și aproape invizibil ochiului contemporanilor, pe care tradiționaliștii îl contestă. [E. Lovinescu, *op. cit.*, pp. 426, 428-429, 430-431, 441.]

În orice operă de artă se ascunde, involuntar, și o atitudine de viață socială. În genere infuză și îndărătul creațiunii relativ obiective, ea pășește uneori în primul plan, răspicat, voluntar ; opera devine reflexul literar al unei conștiințe critice. Sub această formă directă, atitudinea scriitorului e mai ușor de precizat.

O societate dislocată din vechea sa așezare și aruncată pe povîrnișurile prefacerilor vertiginoase este fatal dezarmonică ; oamenii sînt zvîrliți în situații nepotrivite ; între formă și fond se sapă un contrast din care literatura

își scoate elemente prețioase de observație. Satira socială înflorește tocmai în aceste epoci de neadaptare ; epoci de tranziție, în care o lume veche a murit înainte de a se fi consolidat lumea nouă. [...]

Contrastul dintre formă și fond de la baza junimismului cultural și politic, este și piatra unghiulară a întregii lui opere [Caragiale, *n. ed.*]. [...] Înainte de a avea o literatură burgheză, i-a fost dat literaturii române să aibă un astfel de talent antiburghez nu prin origine sau ideologie, ci prin imperativul spiritului satiric ce i-a impus condițiile manifestării ; inadaptarea fondului la formă a oamenilor, a vieții politice mai ales, a întregii civilizații embrionare românești, a format, deci, obiectivul acestei observații corozive. [E. Lovinescu, *op. cit.*, pp. 327, 330.]

PAUL ZARIFOPOL

(1874—1934)

Autor a numeroase studii și eseuri critice în primele decenii ale secolului (anii '20—'30), Paul Zarifopol a fost consecvent pînă la capăt în apărarea *autonomiei esteticului* și totodată în susținerea necesității esteticii ca disciplină filosofică de sine stătătoare. „A fost — spune Zarifopol în *Din registrul ideilor gingașe* (1926) — un mare noroc pentru oameni că estetica au făcut-o filosofii, adică înțelepții de profesiune, și nu... artiștii". Laitmotivul concepției sale este exprimat într-o formă condensată în expresia : „e normal și oarecum obligator să interpretezi arta mai *întîi estetic* (s. n.), să o judeci după norme artistice, *fiindcă e artă* (s. n.) și nu de alta" (în *Pentru arta literară* — 1934). În aceeași ordine de idei, Zarifopol consideră că a judeca arta

din punct de vedere estetic nu are nimic de-a face cu estetismul. El se înscrie, în acest sens, în gîndirea românească a deceniilor 2—3, pe aceeași linie a distincțiilor, ca și Mihai Ralea sau Lucian Blaga. Militînd consecvent pentru emanciparea esteticului („De la o vreme, arta nu mai vrea să știe de nici un jug, și toate soluțiile artiștilor tind fatal să dovedească specificitatea și independența...") considerînd că valoarea estetică trebuie să-și facă din „inutilitate și frumusețe un prestigiu suficient și propriu", Zarifopol nu a ignorat totuși componentele heteronomice ale artei și nici cercetarea care pune în evidență aceste elemente. A fost constant preocupat însă să impună „analiza estetică" a operei („analiza estetică e meșteșug ingrat") în fața exceselor metodei istorice sau psihologice. Din paginile reproduse în continuare se poate căpăta o imagine adecvată asupra poziției lui de principiu în privința „autonomiei artei", poziție care s-a conturat și întărit la el și ca reacție la tezismul sămănătorist și postsămănătorist, acesta din urmă activ încă în epocă.

[IDEI ESTETICE]

Oamenii, simțind că binele suprem este cetatea și că binele cetății stă în unitate, au căutat încă din vechime să afle cît mai multe și mai sigure mijloace pentru unificarea sufletelor într-o ordine durabilă. Între aceste mijloace unul este estetica. Din ea învățăm ce trebuie să ne placă și cum să ne îmbătăm de voluptățile artei, fără să ne pierdem firea compromițîndu-ne calitatea de cetățeni serioși. Căci plăcerile artei, mai mult ca altele, ascund sub o rafinată mască serioasă infernalele primejdii ale frivolității și ale epicurismului. A fost un mare noroc pentru oameni că estetica au făcut-o filosofii, adică înțelepții de profesiune, și nu cumva artiștii. Cel puțin a

fost noroc mare că nu estetica artiștilor a fost luată în seamă, ci a filosofilor și a celor inspirați de ei. Destul că în politică lumea, rea și proastă cum este, nu a vrut să asculte de filosofi ; în artă măcar binele public a fost, putem zice, salvat.

Platon a răbdat ostenelile mai multor voiajuri în Sicilia, pentru a explica lui Dionis Tiranul, clar și simplu, cum se poate organiza și guverna perfect un stat. Dar tiranul, nepriceput și îndărătnic, i-a refuzat înțelepciunile cu o nedelicatețe despre care nu se poate spune cît de departe ar fi mers dacă nobilul filosof n-ar fi părăsit, mîndru dar repede, hotarele ingratului domn. Cît a pierdut atunci politica a cîștigat pe urmă estetica. Din scrisul minunat al divinului atenian două mari și scumpe adevăruri s-au moștenit în teoria artei : 1) Într-un stat serios nu trebuie dată prea multă stimă artiștilor ; 2) Frumusețea unui obiect nu stă în ceea ce se vede sau se simte altfel din el, ci în ceea ce se gîndește despre dînsul. Nu impresia interesează, ci definiția. Căci, în definitiv, trebuie să spunem că impresia este ceva senzual, prin urmare, grosolan, o brutală iritație materială, mai mult dobitocească decît umană. Ar fi dar nepotrivit cu adevărata ierarhie a intereselor înalt omenești să dăm prea mult din stima noastră acelora care-și trec viața construind asemenea grosolănii — artiștilor. Și, în adevăr, cetățenii serioși din toate timpurile s-au conformat, în moderația și rezerva lor față de artă și artiști, sfatului cuminte însemnat sub nr. 1 ; de multe ori, probabil, fără să-l cunoască, ceea ce arată în chip strălucit că divinul atenian, cu pătrunderea proprie geniului, n-a cerut bunilor cetățeni decît să urmeze naturii lor intime. Atitudinea morală față de artă a fost astfel statornicită pentru toți oamenii cumsecade.

Nu mai puţin utilă este a doua învăţătură platonică mai sus arătată. Acea interpretare sublim intelectuală a frumuseţii este, mi se pare, cea mai solidă bază pentru o estetică uniform obligatorie, eminent socială sau civică, dacă pot zice. Impresia sensibilă şi sentimentele legate de ea, inferioare şi brutale chiar prin materialitatea lor, închid oarecum pe om în el însuşi, tind să-l dezbine de semenii lui, să-l singularizeze ; sau, ceva mai rar, îl îndeamnă să recurgă la o altă impresie sensibilă pentru a tălmăci pe aceea care-l preocupă, reţinîndu-l, şi prin aceasta, tot în sfera inferioară a simţurilor. Pe cînd, dacă esenţa şi valoarea frumuseţii nu stau în aceea ce se arată, ci în ce se gîndeşte, în idee, o, atunci mînuirea este asigurată. Căci, în sfîrşit, ideea este cuvîntul, şi cuvîntul este eminenta legătură dintre oameni. Vă întreb : la ce ar fi bună frumuseţea şi păstrătoarea ei, arta, dacă nu ca să vorbim de ele ? Arta ornează pe om. [...] Tot astfel muzica trebuie ascultată, poezia cetită cu o nobilă distracţiune, trecînd uşor peste materialităţile acustice, pentru detaliile plastice ale acordului, ale vorbei şi imaginei, pentru a prinde cît mai direct înalta unitate, miezul adînc sufletesc al lucrării. Priveşte şi ascultă cît de puţin, gîndeşte cît de mult — acesta-i imperativul adevăratei contemplaţiuni. De nu-l urmezi, te încurci. în mizerii tehnice, ca un simplu zugrav sau un vulgar capel-maistru.

În artă, comunitatea cît mai completă şi mai superioară între membrii cetăţii nu-i posibilă decît pe calea ideilor. Şi este, trebuie să recunoaştem, un noroc minunat şi de supremă utilitate, în cazul că ce ne interesează, că absolut orice lucru are ideea lui, ca noţiune şi ca prototip înţeleasă, şi că fiecare lucru are mai mult decît una, deoarece poate fi definit şi clasat aproape la discreţie. [Paul Zarifopol, *Pentru arta literară*, Bucureşti, Editura Minerva, 1971, vol. I, pp. 40-41-42.]

Dacă natura și sensul artei sînt să dea glas experienței celei mai individuale, să caute formă pentru cuprinsele sufletești cele mai personal nuanțate, atunci banalul e păcatul primordial al artistului. Se înțelege că această contrazicere între natura artei și banalitate e cu deosebire supărătoare cînd omul are și maniera lirică, fiindcă această manieră ne provoacă, oarecum mai pe față decît oricare alta, să cerem fatal și neîndurat nuanțare. Atunci, negreșit, banalul e prin excelență scandalos.

Lirismul e o atitudine prin ea însăși indiscretă, și ocazie de cele mai tipice dezastre în artă, atunci cînd individualitatea artistului nu-i în stare să-i dea justificare bogată. [Paul Zarifopol, *op. cit.*, vol. I, pp. 151-152.]

[METODA ESTETICĂ]

De la o vreme, arta nu mai vrea să știe de nici un jug, și toate silințele artiștilor tind fatal să dovedească specificitatea și independența ei față de rudele care au epitropsit-o pînă deunăzi. Dar cetățeniii care fac teorie și critică de artă au rămas, ca de obicei, în urmă ; și astăzi, cu o grimasă stîngaci îndulcită, își răsucesc ochii spre această valoare nouă, care numai din inutilitate și frumusețe își face prestigiu suficient și propriu. [Paul Zarifopol, *op. cit.*, vol. I, p. 199.]

În chipul acesta s-a întronat o grosolană confuzie în privința obiectului specific, al teoriei și istoriei artei, și s-a ajuns a nu se mai întreba ce e opera de artă, a nu se mai simți structura ei distinctivă : a fost o vreme de obtuzitate estetică remarcabilă, și un paradis fără gard

nici paznici pentru diletanții cari își închipuiau că au viață și mai ales amoruri interesante.

[...] Înainte de a căuta explicări unei opere de artă n-ar fi rău, desigur, să arătăm ce e acea operă, cum e făcută, din ce intenții *artistice* e născută, cu ce mijloace *artistice* e realizată, ce e în ea, *ca artă*, individual și ce e tradițional. Căci nu melancolia, nu „ideile reacționare", nu femeia „cu brațe subțiri și reci", nici budismul, nici dragostea de trecutul național sînt arta lui Eminescu.

[...] Fără îndoială, metoda istorică și psihologică sînt abuzive, probabil prin exces de popularizare. Aplicările acestei metode au ajuns să escamoteze și arta, și teoria artei. Și, după cum este logic, artiștii au refuzat să accepte atotputernicia acelor procedări, au denunțat aplicațiile lor deplasate și obtuze, au dat chiar exemplu de analiză specific estetică. Flaubert și așa-numiții „artiști literari", Fromentin și cîțiva pictori impresioniști, dramaturgul Otto Ludwig, pictorul Whistler și sculptorul Hildebrand, arhitectul Godfried Semper, muzicantul Hasnlick au clarificat energic specificitatea artei, arătînd că ea trebuie înțeleasă și judecată în mod propriu, hotărît de propria ei natură. Și istoricii și criticii de artă au sfîrșit prin a înțelege.

Publicul încă n-a început să ia bine seama. E adevărat că analiza estetică poate fi o lucrare subtilă și aducătoare de idei ingenioase, dar greu poate fi amuzantă. E deci nepopulară prin natură. Analiza estetică este meșteșug ingrat. Multor artiști le e foarte antipatic, din motive diverse, să li se cerceteze marfa la laborator ; ar vrea, poate, oamenii să o strecoare fără vamă. Iar publicul se amuză numai dacă-ți bați joc cu haz de persoana artistului, și nu vrea să fie încurcat și obosit cu vreo cercetare atentă a operei, adică a tehnicii sale. [Paul Zarifopol, *op. cit.*, vol. I, pp. 239-241.]

[ARTĂ ŞI NON-ARTĂ]

Numesc nepricepuţi în artă pe acei care nu o pot simţi direct şi în ea însăşi, ci numai o interpretează asociativ. Pentru dînşii tabloul, poema, fraza muzicală sînt pretexte de analogii, identificări — „suvenire şi reverii".

Nepricepuţi în artă sînt acei în stare să aibă faţă de dînsa pretenţii altele decît acele estetice şi tehnic artistice.

Mai nesuferiţi decît toţi sînt acei care, fiind astfel nepricepuţi, cred sau îşi dau aerul că se interesează pasionat de artă.

Este o ciudăţenie exasperantă. Experienţa artistică şi arta formează un infim domeniu al vieţii, foarte rezervat şi fără caracter de paradă, nici de mare publicitate. Totuşi, „arta" e chestie de ambiţie şi obligaţie culturală, de solicitudine socială ori chiar de stat. De ce? La aceasta pot răspunde mai bine acei pe care i-am declarat nepricepuţi în artă. Fiindcă tabloul, chiar şi simfonia, dar mai ales cartea, au un cuprins care, ca orice lucru din experienţa practică, poate servi prin asociaţia ideilor ca bază pentru operaţiile intelectuale cu concluzii practice, adică morale, politice sau religioase, în sfîrşit, utile, dar nobile.

Asemănarea portretului cu persoana priveşte pe rude, pe prieteni sau, dacă omul e însemnat în societate, priveşte statul cu trebuinţele lui de educaţie civică. Asemănarea peisagiului zugrăvit cu locurile dintr-un ţinut sau o ţară interesează pe sentimentalii cu dulci suvenire de locul copilăriei sau al dragostei dintîi, pe propagandiştii de „artă" locală şi educaţie naţional-culturală. Tot astfel stă lucrul cu puterea de evocare a motivelor muzicale şi asemănarea tipurilor de roman cu persoane sau tipuri din viaţă. În scurt, nepriceputul, fiindcă nu are impresii estetice, cade imediat în amintiri de locuri, de întîmplări,

de prieteni, de dorinţe şi idei la care ţine şi crede că e frumos să ţie.

Şi rămîne în veci convins că lucrarea de artă n-are alt sens decît să-i irite lui memoria sentimentală.

De aceea, în literatură, de exemplu, poţi cumpăra fără multă cheltuială pe nepricepuţi, vorbindu-le, unora de muncitori industriali, altora de rurali, altora încă de „naturi aristocratice", sau despre diverse „probleme ale vieţii". Îi cumperi ieftin pe nepricepuţi, dacă adopţi opinii care le sînt simpatice, şi cu aceste opinii faci literatură, fără nici o grijă artistică, dar cu diverse bune intenţii. [...]

Amestecul tendenţioşilor, al ideologilor sentimentali, în sfîrşit, al tuturor nepricepuţilor în artă, plictiseşte, uneori pînă la exasperare. Dar şi stimulează. Nepoftiţii provoacă afirmarea artei.

Imbecilităţile burgheze din timpul Restauraţiei au revoltat pe artiştii europeni şi răzvrătirea lor a dat pe faţă, cu extremă claritate, caracterul specific al artei, care atunci s-a lămurit cu totul pentru întîia dată.

Plăcerea percepţiei, a imaginării şi a înţelegerii formează ceea ce se poate numi impresie estetică. Dispoziţia optică, în forme şi culori, acustică în motive şi acorduri, imaginativă şi acustică în înţelesul şi ritmul vorbelor : această dispoziţie este substanţa operei de artă, este toată opera de artă. Nepricepuţii rămîn, fatal, dincoace de această substanţă. Ei încep numai de la efectele asociative ale *lucrurilor* de care tehnica artistului se serveşte întîmplător.

Întîmplător — trebuie înţeles din punctul de vedere al intenţiei şi rezultatului artistic.

Între artist şi masa consumatorilor de artă stăpîneşte o radicală neînţelegere. Artistul se serveşte de *lucruri*, pentru a construi *obiecte* estetice.

Nepriceputul pornește de la materialul conceptual al obiectului estetic pentru a se lăsa în voia amintirilor sentimentale despre lucruri din viață.

Este adevăr banal că omul normal nu poate fi decît practic. Arta el o întrebuințează pentru nevoile inimii. În privința aceasta, nepricepuții sînt de două feluri : unii sînt naivi, și fără înconjur își dau pe față insensibilitatea lor estetică și sensibilitatea lor umană.

Alții însă, care au învățat carte multă, își ascund radicala nepricepere sub marafeturi metafizice, sociologice, morale, totdeauna cu pretenția că ei au găsit cheia artei și a impresiei estetice. Acești cu știință de carte se amețesc singuri și amețesc pe cei naivi, care le repetă evlavios elucubrațiile.

Tipul artistic e o curiozitate a naturii. Pentru majoritate, care-i incurabil practică, el rămîne o enigmă perpetuă. Metafizica, psihologia, istoria, știința socială, cu toată comoara lor de reflecții și fapte, abia ajung să stîmpere nedumerirea care cuprinde spiritele practice, între care sînt și cele abstracte, față de viața artistică. Pentru că practica are prioritate absolută, cei străini de artă au totdeauna aer de autoritate față cu artiștii. Acest aer e, în fond, perplexitate deghizată.

Oamenii cu multă știință de carte și tot atîta nepricepere artistică, prescriu artei „idealuri". De la ei vine de exemplu, cerința că portretul trebuie să arate caracterul moral al persoanei, și că acest caracter trebuie să fie „superior" sau măcar tipic, că personajul zugrăvit trebuie să aibă *suflet* — adică să aducă aminte dispoziții sentimentale cu valoare umană. Ei au aflat că scopul muzicii este să „înnobileze sufletul", și al literaturii să dea modele de viață eroică. Și nu poți scoate din mintea nepricepuților că Shakespeare și Wagner de aceea „au fost mari", pentru că s-au inspirat, unul din vechile cronici engleze, celălalt din legendele germanice, pentru



că au fost adică *naționali*; că Tolstoi și Dostoievski au scris lucruri așa bune numai fiindcă au fost strașnici iubitori de oameni. Cei de dinafară de artă se gîndesc, probabil, că și ei pot fi naționali sau umanitari.

Aici se poate înțelege că atitudinea nepricepuților față cu arta este indefinibilă. Fiindcă nepricepuții nimic alta n-au decît asociații lăturalnice, și asociațiile sînt infinite. Infinite sînt, prin urmare, și neroziile pe care le pot spune ei despre artă. [Paul Zarifopol, *op. cit.*, vol. 2, pp. 276-279.]

TUDOR VIANU

(1897—1964)

Cel considerat unanim ca estetician prin excelență, Tudor Vianu, a elaborat încă din prima tinerețe lucrări explicit înrădăcinate ca metodologie și viziune unei perspective filosofice. Teza sa de doctorat intitulată *Problema valorizării în poetica lui Schiller* (1923), apoi studiile *Dualismului artei* (1925), *Eternicia și vremelnicia artei* (1927), *Arta și jocul* (1928) *Tip și normă în estetică* (1928), *Autonomizarea esteticii* (1931) ș.a. s-au constituit în adevărate prolegomene pregătitoare ale tratatului de *Estetică* apărut în 1934—1936 (vol. I și respectiv al II-lea). Elaborîndu-și *Estetica*, Vianu care asimilase între timp marea tradiție universală a filosofiei artei și frumosului precum și tot ceea ce era valoros în gîndirea estetică românească [lui Titu Maiorescu i-a și acordat prin studii speciale un interes aparte : v. *Ideile estetice ale lui Titu Maiorescu* (1925), *Titu Maiorescu — estetician și critic literar* (1940), *Noi rezerve ale esteticii lui Maiorescu* (1942)] era conștient de fapul că ea reprezenta „întîia încercare a literaturii românești de a prezenta un tratat în care oricare din întrebările însemnate ale științei noastre își găsește locul ei într-o unitate organică, hrănită din substanța cercetării mai

vechi sau mai noi". Perspectiva este într-adevăr filosofică și pe tot parcursul sintetică în rezolvarea problemelor tradiționale sau mai recent intrate în cîmpul cercetării estetice. Punctul său de vedere este întotdeauna clar și consecvent urmărit în toate consecințele sale logice pînă la capăt. Astfel, Vianu optează argumentat pentru frumosul artistic drept obiect al esteticii, consideră că într-un sens general se poate vorbi de norme în estetică (Călinescu adept al unei poziții contrare va respinge „normalizarea" în estetică luînd un sens îngust, limitat și restrictiv al termenului), dă o definiție completă și specifică a valorii estetice printr-o raportare la toate celelalte tipuri și clase de valori [definiția din *Estetică* va fi completată mai tîrziu în *Introducere în teoria valorilor* (1942) care într-o formă concentrată sună astfel : „valoarea este reală și personală, spirituală, scop, neintegrabilă, aderentă, amplificativă"], stabilește momentele constitutive ale operei de artă (izolarea, ordonarea, clasificarea, idealizarea), are o definiție proprie a operei care se înscrie alături de cele mai elaborate definiri similare din istoria modernă și contemporană a disciplinei [a se vedea îndeosebi *Tezele unei filosofii a operei* (1947) unde opera este „redusă fenomenologic" la următoarele atribute : „1. Produsul, 2. unitar și multiplu, 3. înzestrat cu valoare, 4. obținut prin cauzalitate finală, 5, al unui creator moral, 6. dintr-un material, 7. constituind un obiect calitativ nou, 8. original imutabil și 9. ilimitat simbolic"] ș.a.m.d. După cum se știe, Vianu a lărgit progresiv cîmpul cercetărilor sale astfel, încît în anii posteriori apariției *Esteticii* a dat o serie de studii dintre care amintim : *Filosofia și poezia* (1937), *Construcția obiectului în estetică* (1937), *Semnificația filosofică a artei* (1941), *Problemele filosofice ale esteticii* (1945) etc.

Situîndu-se indiscutabil prin opera sa estetică aproape ca valoare de marile sinteze ale veacului și în vîrful ierarhiei esteticii autohtone, trebuie să menționăm, totodată, că în concepția filosofului nostru cu privire la totalitatea culturii („o simplă cunoaștere fragmentară — va spune odată Vianu — lipsită de perspectiva către totalitatea lucrurilor, n-are aproape nici-o valoare

teoretică") și în ideile sale despre artă ca „forma cea mai perfectă a muncii omenești" sînt întrezărite unele apropieri față de concepția marxistă.

Pentru punctarea contribuției sale ne-am oprit la fragmente din *Estetica* sa care tratează frumosul natural și frumosul estetic, problemele esteticii, valoarea normelor în estetică, valoarea estetică (și cea dată în *Introducere în teoria valorilor)*, raportul formă-conținut, momentele constitutive ale operei de artă, stilul, clasificarea artelor, raportul autonomie-heteronomie și pantonomie. De asemenea, am reținut ca revelante două fragmente din *Semnificația filosofică a artei* și *Tezele unei filosofii a operei* din studiile ulterioare tratatului său de estetică.

FRUMOSUL NATURAL ȘI FRUMOSUL ARTISTIC

Vom spune deci, din capul locului, că estetica este știința *frumosului artistic*. Această precizare este cu atît mai importantă, cu cît aproape de-a lungul întregii dezvoltări a doctrinelor de estetică, obiectul științei noastre era întrevăzut deopotrivă în *frumosul artistic*, cît și în *frumosul natural*. Cel din urmă nu părea a fi decît modelul mai frust și mai imperfect al celui dintîi ; după cum acesta era considerat a fi replica mai desăvîrșită și mai pură a celui din urmă.

[...] Numeroase sînt însă motivele care ne fac a socoti că între frumusețea artei și a naturii există completă eterogenie. Mai întîi, frumosul natural pare a fi un element dat, pe cînd frumosul artistic este un produs, o operă. Fără îndoială, că și frumusețea naturii presupune o conștiință umană care s-o valorifice, în lipsa căreia ea n-ar mai fi frumusețe, ci un oarecare obiect indiferent. Valorificarea se face însă, în cazul frumosului natural, asupra unor obiecte neatîrnate de om, pe cînd

în cazul artei nu numai asupra unor lucruri dependente de el, în sensul că le-a produs tocmai în vederea acestei valorificări. Diferența dintre aceste două categorii de obiecte este atît de radicală, încît e cu neputință ca o procedare metodică să le atribuie aceleiași cercetări. Nici una dintre științele spiritului, istoria sau dreptul, logica sau morala, nu se ocupă de date naturale, chiar dacă ele ar fi capabile să fie valorificate, ci numai de produse ale activității omenești, cum sînt instituțiile și legile, știința și moravurile. Considerată ca o știință a spiritului, estetica nu poate cerceta decît frumosul artistic, care este o operă.

[...] frumosul natural e infinit, pe cînd frumosul artistic este limitat. Întreaga natură este frumoasă. Orice fragment al ei participă la frumusețe. Un colț încîntător de natură nu se mărginește prin zone indiferente. Dincolo de ceea ce ne-a vrăjit o clipă, se deschid aspecte capabile să întrețină mai departe interesul pentru frumos. Frumusețea naturii în întregimea ei era pentru mistica unui Plotin sau Sf. Augustin dovada felului în care spiritul divin o pătrunde. Nu la fel stau lucrurile în ce privește arta. O operă de artă este un popas de frumusețe într-o lume urîtă sau indiferentă. Prin artă se introduce într-un punct al lumii o valoare care lipsește restului ei. Cine se apropie de o operă artistică are conștiința limpede că pătrunde într-o lume deosebită de aceea a percepției comune și a vieții practice.

[...] natura este îndeobște resimțită frumoasă din motive care n-au în ele nimic estetic, din pricina puterii ei de a ne odihni și întări organic, din pricina liniștii pe care o opune zbuciumului societății și civilizației, din pricina sentimentului religios pe care spectacolul ei este în stare să-l trezească sau din acela al valorilor morale pe care sîntem înclinați să i le atribuim. Dacă totuși, uneori, frumusețea naturii păstrează pentru noi un carac-

ter estetic, împrejurarea nu se explică decît prin faptul că o asimilăm cu arta. Chiar resfrîngerea naturii ca opera divinității, orientînd sentimentul nostru nu numai către înfățișările ei, dar și către creatorul lor, conține în sine ceva estetic. Alteori, natura amintește arta, pentru că o privim cu ochi formați în școala picturii și capabili să distingă în ea valori plastice care altfel ar fi rămas nerelevate. S-a observat astfel cu multă dreptate că, dacă veacul al XVIII-lea a cunoscut în literatura și filosofia lui un interes atît de viu pentru natură, pentru formele ei sublime sau idilice, lucrul a rezultat desigur din pricina faptului că, încă cu o sută de ani mai înainte, pictura flamandă și olandeză făcuseră din astfel de peisaje subiectele pînzelor ei. S-ar putea urmări dealtfel evoluția preferinței pentru un tip sau altul de peisaj în acord cu modelele plastice contemporane.

[...] Este probabil că dacă natura poate inspira un sentiment estetic, în care să nu se amestece nici unul din interesele deosebite pe care le-am amintit mai sus și care intră în compunerea așa numitului „sentiment al naturii", lucrul se datorește asimilării ei mai mult sau mai puțin conștiente cu arta. Un motiv mai mult pentru care estetica trebuie să se limiteze la studiul frumuseții artistice. [Tudor Vianu, *Opere*, București, Editura Minerva, 1976, vol. 6, pp. 13-15, 20, 21.]

PROBLEMELE ESTETICII

Precizînd că obiectul esteticii este frumosul artistic, am întrebuințat un termen general, care ascunde o multiplicitate de probleme, despre natura cărora trebuie acum să ne lămurim. Frumosul artistic este, în primul rînd,

una din valorile culturii omenești, alături de valoarea economică și teoretică, politică, morală și religioasă. Printre cele dintîi preocupări ale unui sistem de estetică stă și definiția valorii estetice, în sine însăși și în raport cu celelalte valori cu care se întrunește în unitatea culturii. Aceasta va fi chestiunea în fața căreia ne vom opri, îndată ce vom fi încercat răspunsul feluritelor întrebări relative la obiectul și metoda științei noastre.

Dar valoarea estetică se întrupează într-un anumit bun tangibil, care este opera de artă și care poate fi descris în însușirile particulare ale structurii lui. Ce este opera de artă, care sînt momentele care o realizează este a doua întrebare pe care va trebui să o considerăm. Opera de artă este apoi produsul unei anumite activități creatoare și produce, la rîndul ei, o serie de reacții subiective în sufletul aceluia care ia contact cu ea. Creația artistică și sentimentele puse în mișcare de artă sînt, așadar, alte două probleme esențiale într-o cercetare ca aceea întreprinsă în paginile de față. Din împătritul trunchi al acestor probleme se va ramifica multiplicitatea considerațiilor care întocmesc laolaltă sistemul esteticii. [Tudor Vianu, *op. cit.*, pp. 22-23.]

IZVOARELE ȘI METODELE ESTETICII

Cele patru probleme ale esteticii reclamă pentru a fi soluționate utilizarea unui material propriu și a unor metode adecvate. În ce fel circumscriem materialul pe care urmează să-l analizăm și din ce puncte de vedere îl vom considera sînt întrebări care trebuiesc lămurite din capul locului. Preocuparea de a stabili granițele între care se vor mișca observațiile esteticii este, cu toate

acestea, destul de recentă în estetică. Înainte de mijlocul veacului al XVIII-lea, estetica părea a nu cunoaște decît un singur tip de artă, o singură regiune a dezvoltării ei istorice, pe care o aborda din singurul punct de vedere normativ. Care sînt normele frumuseții clasice, canoanele artei greco-romane, alcătuia întrebarea capitală pe care și-o punea gîndirea estetică mai veche. Tot ce se opune acestor norme se cuvenea a fi nu numai dezaprobat, dar nesocotit.

[...] Relativizarea idealului estetic, prin scoaterea în evidență a chipului în care feluritele lui forme se succed în decursul evoluției istorice a artei, a atras după sine atenuarea preocupării de a *normaliza*, în avantajul aceleia de a *cunoaște* și *explica* aceste forme felurite ale artei. Cîtă vreme estetica nu cunoaște decît un singur tip de artă, era firesc ca singura întrebare în legătură cu el să fie aceea despre normele care îl conduc în chip exclusiv. Numai cînd multiplicitatea formelor artistice s-a impus ca un fapt incontestabil cercetării, comparația dintre ele și punerea lor în relație cu condițiile răspunzătoare de această varietate a făcut necesară, alături de vechea normalizare, preocuparea mai nouă de a descrie și explica. Îmbogățirea metodologică a esteticii moderne este astfel pentru noi un fapt în strînsă dependență cu zguduirea suveranității absolute a esteticii clasice încă de pe la mijlocul veacului al XVIII-lea.

Îndepărtarea limitelor care vor cuprinde de aci înainte cîmpul de observație al esteticii n-o vor transforma totuși pe aceasta într-o istorie a artelor. Istoria artelor nu va procura esteticii decît un simplu material. Mai exact spus, același material va fi prelucrat în două moduri felurite, după cum va fi întrebuințat de istoria artelor sau de estetică. Întocmai ca orice știință istorică, cea dintîi dintre aceste discipline năzuiește să stabilească

serii istorice între operele și artiștii de care se ocupă să surprindă adică, în legătură cu un număr anumit de fenomene din această categorie, *unitatea procesului lor de desfășurare în timp*. Aceste „serii istorice“ capătă în istoria artelor numele special de *epoci artistice, curente sau școli*. Același material va fi altfel întrebuințat de o disciplină sistematică cum este estetica. Operele și artiștii nu vor fi considerați de estetică cu interesul de a reconstitui procesul unitar în curentul căruia au apărut, ci cu preocuparea specială de a le integra în unități sistematice, în *tipuri* estetice permanente.

[...] Este evident că anexarea întregului domeniu al istoriei artelor în cîmpul de observație al esteticii nu se face numai pentru a stabili tipuri, adică structuri permanente ale operelor de artă. Odată aceste tipuri estetice precizate, urmează *comparația* operelor. Metoda tipologică descriptivă se însoțește astfel cu metoda comparativă în studiul operelor de artă. Dar comparația urmărește în estetică un obiectiv îndoit. Putem uneori compara mai multe tipuri estetice, pentru ca în varietatea lor să surprindem motivul lor comun, permanenta rațiune de a fi a artei.

[...] Dar comparația feluritelor tipuri de artă poate conduce nu numai către găsirea motivului lor comun, dar și la aceea a condițiilor răspunzătoare de această varietate. În cazul acesta se pot determina corelații între tipurile artei și unii factori extraestetici.

[...] Pentru a cunoaște opera de artă se cuvine deci a o studia în ea însăși. Fără îndoială, că analiza fenomenologică a artei se impune și că trebuie să anticipeze orice altă cercetare în estetică. Căci dacă nu vom ști ce este arta, cum vom putea oare distinge procesele care se găsesc cu adevărat în conexitate cu ea în sufletul creatorului sau al contemporanului ? Nu tot ce se petrece

în sufletul unui artist prezintă un interes pentru estetică. Procesul creației nu poate fi determinat decît cu referire la opera de artă, în care el își găsește ținta și încheierea firească. Același lucru se cuvine a fi spus și despre contemplație. Realitatea acesteia nu se delimitează decît în raport cu opera în jurul căreia ea se țese necontenit. Dar tocmai această raportare permanentă la esența artisticului, în studiul creației și contemplației, alcătuiește împrejurarea care ne împiedică de a privi aceste două probleme ca pe niște simple capitole de sociologie sau psihologie. Nici sociologia nici psihologia nu pun în legătură realitățile pe care le studiază cu vreo idee de valoare. Acesta este însă cazul esteticii, care, chiar atunci cînd își mută domeniul ei de cercetare în sfera faptelor sociale sau psihologice, le subordonează totdeauna unei valori, și anume aceleia care este întrupată în opera de artă.

[...] Sistemul de estetică [...] va folosi astfel un material extins pînă la cele mai îndepărtate limite ale observației și va întrebuința toate metodele care, în cursul cercetării moderne, s-au dovedit capabile să dea rezultate. Parțialitatea materialului sau a metodelor, pentru care atîtea din sistemele esteticii contemporane optează în scopul de a garanta unitatea și limitarea expresivă a construcției, mi se pare totdeauna condamnabilă. Un material restrîns și metode mai puține este firesc să nu lumineze decît aspecte mărginite din cîmpul atît de vast al problemelor de estetică. Sînt, fără îndoială, aspecte particulare din adevărul complex al lucrurilor care reclamă, pentru a fi cunoscute, folosința unei singure metode, adecvată lor, manevrată cu consecvență și parțialitate. Cine dorește însă să schițeze tabloul cît mai complet al științei sale și a rezultatelor ei moderne este firesc să nu se lipsească de nici una din căile de cercetare care și-au dovedit utilitatea. [Tudor Vianu, *op. cit.*, pp. 30-34, 37-38, 41.]

VALOAREA NORMELOR ÎN ESTETICĂ ȘI TIPURILE LOR

[...] Estetica este pentru noi o disciplină normativă, în înțelesul că nu se poate mulțumi numai cu descrierea operei de artă și a felului în care decurge procesul creației și al contemplației. Ea nu se poate restrînge nici la explicația lor, prin punerea în lumină a rațiunii lor de a fi și a împrejurărilor lor genetice. Estetica adaugă acestor *constatări* o seamă de *prescripții* relative la felul în care *trebuie* să se constituie opera de artă și să se dezvolte creația artistului și contemplația amatorului. Chiar cînd aceste prescripții nu sînt formulate în chip expres, ele nu rămîn mai puțin învăluite și implicate în afirmațiile esteticii. Împrejurarea că în cîmpul esteticii explicarea se poate întruni cu normalizarea provine din faptul fundamental [...]că arta este o realitate istorică, supusă mobilității și condiționărilor vieții în societate, dar în același timp, privită ca o simplă întocmire estetică, o unitate autonomă, superioară mișcării și relativismului istoric și determinată de singurele norme imanente.

[...] O normă *a posteriori* este o noțiune contradictorie. Norma nu poate fi decît anticipativă și trebuie să rămînă așa. Pentru cazul special al esteticii, utilitatea ei rezultă din faptul că ea coincide cu însuși actul de delimitare al obiectului științei. Orice estetică trebuie să debuteze cu recunoașterea obiectelor pe care le vom numi opere de artă și pe care urmează să le studiem. A le recunoaște din capul locului înseamnă a le recomanda. Un act analog de delimitare a obiectului întreprind și celelalte științe, chiar științele naturale, de pildă zoologia, care, mai înainte de a începe cercetările sale, trebuie să definească mai întîi ce este un animal. Numai că actul delimitării nu dobîndește în/ științele naturii un caracter normativ,

de vreme ce acestea se ocupă cu realități în afară de prețuirea noastră și care nu se înlănțuiesc în vederea unui scop, pe cînd tocmai acesta este cazul esteticii. Putem astfel spune ce *este* un animal, dar nu și ceea ce *trebuie* el să fie. Nu putem defini însă frumosul artistic, fără a nu arăta ce trebuie el să devină pentru artistul care îl creează sau pentru amatorul care îl realizează subiectiv. A defini o valoare, cum este aceea realizată în opera de artă, înseamnă neapărat a o recomanda. Căci valoarea artistică este ținta către care se îndreaptă năzuința creatoare a artistului și aceea pe care urmărește s-o realizeze contemplația adecvată a amatorului. Valoarea artistică este, din ambele aceste puncte de vedere, reprezentarea unui scop. Este imposibil însă să definim un scop, fără ca în același timp să nu-l propunem. Dealtfel, nu numai estetica, dar și logica și morala se găsesc în situația de a debuta prin definiția normalizatoare a obiectului lor, a adevărului și binelui. Lipsite de această concepție călăuzitoare și de metoda pe care ele o implică, toate aceste discipline filosofice își pierd caracterul propriu și autonomia lor, transformîndu-se în capitole speciale ale psihologiei sau sociologiei.

Nu se poate apoi să înlocuim acțiunea de normalizare printr-o inducție operată asupra faptelor, așa cum o dorea Fechner. Căci dacă nu vom ști ce este frumosul, mai înainte de a proceda la examinarea faptelor, cum vom putea distinge printre acestea din urmă pe acelea cu adevărat frumoase, din materia cărora să se poată construi noțiunea generală a frumuseții ? Observația și experimentarea în estetică trebuiesc totdeauna conduse de o anumită concepție asupra frumosului, în lipsa căreia ele ar amenința să rătăcească. Dar această concepție călăuzitoare nu poate fi cîștigată decît pe calea normalizării.

[...] Dacă însă, alături de normele generale, care decurg din natura permanentă a artei, există specificări de

ale lor, se cuvine a preciza feluritele clase și tipuri normative. Normele *generale*, despre care a fost vorba în primul rînd, pot fi numite și *formale*, întrucît nu se referă la detaliul material al creației, ci la forma ei. Normele formale sînt acelea care se pot deduce din conceptul artei, așa cum am încercat a-l preciza încă din primul capitol al acestei lucrări. Spuneam atunci, comparînd arta cu natura, că în timp ce natura este un element dat, arta este un produs ; că pe cînd frumusețea naturii este infinită, arta reprezintă rezultatul unei munci de izolare al unui aspect din elementul infinit al naturii ; pe de altă parte, fiind un produs, opera de artă impune nu numai evaluarea ei, dar și a artistului care a creat-o, în timp ce evaluația frumuseții naturale se îndreaptă numai asupra fenomenului în sine.

Din aceste note care integrează noțiunea frumosului artistic decurg mai multe norme generale, dintre care voi cita două, cu titlul de exemplu. Astfel, din însușirea operei de artă ca produsul unei izolări, rezultă *norma unității*. Izolarea cea mai desăvîrșită se obține, în adevăr, prin constituirea obiectului într-o întocmire atît de unitară, încît principiul determinării lui se găsește în el însuși, în timp ce toate legăturile cu lumea exterioară par a fi retezate. Opera de artă este și trebuie să fie un astfel de produs unitar. Unde avem haos, întîlnire întîmplătoare și nemotivată de lucruri eterogene, acolo nu poate să fie artă.

Artă nu avem decît odată cu îmbinarea elementelor constitutive într-un tot organic necesar. Dar opera de artă este mai departe produsul unei individualități de artist. Din această împrejurare decurge *norma originalității*. Opera de artă trebuie să conțină urma individualității (individualizării — *n.ed.)* creatoare care a produs-o. Ea trebuie să fie originală, adică ilustrativă pentru felul special de a fi al omului care a făurit-o.

[...] Aceste norme generale și formale și toate cîte intră împreună cu ele în aceeași categorie se specifică într-o serie de norme pe care le vom numi *particulare* sau *materiale*, pentru că nu se referă la felul general de a fi al artei, ci la materialitatea, la cuprinsul ei determinat. Care sînt însă factorii prin care normele generale se specifică în norme particulare ? Mai întîi, momentul istoric al creației, prin care normele generale devin *norme istorice*.

[...] Dar mai există și un alt factor care specializează normele generale ale artei, și anume structura sufletească a creatorului, prin care obținem *norme tipologice*. Căci există mai multe tipuri de artiști. Sînt artiști orientați mai cu seamă către realizarea normei unității sau *către* aceea a normei originalității, artiști aparținînd tipului *plasticizator* sau *expresiv*.

[...] În sfîrșit, normele se diversifică și după judecățile de valoare pe care le condiționează. Căci judecățile despre artă cuprind în ele o raționalitate profundă, deși uneori învăluită.

[...] Printre judecățile prilejuite de operele artei [...] putem deosebi două categorii largi, după cum ele constată perfecțiunea operei sau *locul ei* în ierarhia valorilor artistice. Perfecțiunea unei opere de artă se confundă pînă la un punct cu existența ei. O operă de artă este perfectă sau nu există ca operă de artă. [Tudor Vianu, *op. cit.*, pp. 42, 44-45, 48-50, 52.]

VALOAREA ESTETICĂ

Recunoscînd în frumosul artistic obiectul propriu al esteticii, am situat cercetarea noastră în domeniul teoriei valorilor. Frumosul artistic este, în adevăr, o valoare, va-

loarea estetică. Dar *valoarea* estetică nu trebuie confundată cu opera de artă, adică cu *obiectul* sau cu bunul estetic. Un obiect nu devine pentru noi estetic decît atunci cînd îl gîndesc în sfera valorii respective. Același obiect poate fi introdus printr-un act de gîndire în sfera altor valori, caracterul lui schimbîndu-se în consecință.

[...] În ce privește valoarea estetică, deși bunurile pe care le determină par a fi supuse mobilității și felurimii istorice, caracterul acesta [...] decurge din imixtiunea unor elemente extraestetice, în timp ce rămîne specific estetic în ele posedă un caracter absolut. Obiecte foarte depărtate prin spațiul și locul în care au apărut pot fi încă înțelese de noi ca opere de artă și prețuite ca atare, chiar dacă interesul pe care ele îl inspirau contemporanilor prin particularitățile conținutului lor, de pildă, prin tendințele lor sociale sau politice, nu mai este al nostru. O comedie de Aristofan nu mai poate avea în conștiința noastră răsunetul politic pe care îl trezea în sufletul unui grec din antichitate. Dar ea poate fi înțeleasă și resimțită și de noi ca o operă de artă. Operele de artă par astfel a îmbătrîni numai prin ceea ce este eteronomic în ele. Prin ceea ce ele cuprind autonom-estetic, operele artei înfruntă timpul.

[...] Valoarea estetică, așadar, este și nu poate deveni altceva decît o valoare-scop. Obiectele indiferente introduse în sfera valorii estetice devin scopuri ale vieții. O operă de artă oprește clipa în loc. Ea este totdeauna prețuită în ea însăși și nu în vederea unei valori noi, care ar depăși-o. Dar printre valorile-scopuri, care dau naștere bunurilor-scopuri, există două clase, după cum acțiunea de subsumare a bunurilor la valori este imediată și laborioasă sau nemijlocită și spontană. Un bun teoretic, moral sau religios, adică o operă științifică, o faptă omenească sau o acțiune religioasă sînt susceptibile de discuții, au nevoie de comentarii și interpretări.

[...] Valoarea estetică propriu-zisă n-are nevoie de astfel de discuţii. Ea luminează dintr-odată. Chiar dacă există, după cum vom vedea mai tîrziu sentimente estetice care se desfăşoară în timp şi pun în joc numeroase elemente intelectuale, acestea nu apar decît în cadrul amintitei impresii spontane şi nu fac altceva decît să dezvolte valori care se găsesc implicate în ea.

[...] Ceea ce participă la valoarea estetică nu sînt lucrurile şi nici acţiunile, ca nişte date ale experienţei practice, ci aparenţa lor. Nu tabloul este frumos, nici statuia, nici jocul artistului, ci numai felul în care acestea apar, adică acele realităţi ideale corelaţionate cu conştiinţa şi cărora nu le-am mai putea presupune nici o existenţă, îndată ce scînteia conştiinţei s-ar stinge. Ceea ce se transformă în bunuri, prin intervenţia valorii estetice, nu sînt aşadar, nişte lucruri, ci numai nişte fenomene ale conştiinţei. Prin toate aceste însuşiri valoarea estetică dobîndeşte o fizionomie mai precisă. [Tudor Vianu, *op. cit.*, pp. 59, 61-63, 66.]

Valorile estetice, adică diversele speţe ale frumuseţii naturii şi ale artei, aderă atît la suporturi reale, cît şi la suporturi personale. Purtătorul valorilor estetice este atît opera de artă sau un oarecare aspect al naturii, cît şi autorul lor, artistul uman sau divin. În unele cazuri, ca, de pildă, în acela al artistului dramatic sau liric, al dansatorului sau virtuosului, artistul face corp cu opera sa, încît suportul valorilor estetice respective este numai personal. În afară de aceste cazuri aparţinînd unei categorii speciale, cuprindem îndeobşte prin transparenţa operei reale a artistului (poema sau compoziţia sa muzicală, tabloul, statuia sau construcţia sa arhitectonică) sufletul însuşi al artistului, patosul şi etosul său, lirismul lui esenţial, adică tot atîtea valori pe care le atribuim unor suporturi personale. Sentimentul de admiraţie cu care însoţim în-

registrarea unor opere de artă se adresează totdeauna unor persoane, nu unor lucruri. Omagiul admirației este personalizant și interesul lui teoretic constă din faptul de a pune în lumină componenta personală în structura valorilor estetice. Din împrejurarea că valorile estetice sînt atribuite unei dualități de suporturi, dintre care unul se găsește pe un plan mai adînc decît celălalt, rezultă că valorile estetice au o structură adîncă. Însușirea aceasta nu este împărțită de valoarea estetică cu nici una din celelalte valori ale conștiinței omenești. Căci există valori adînci sau înalte. Valorile morale le atribuim, de pildă, profunzimii personalității umane. Valorile religioase sînt atribuite spiritului divin care domină și conduce lumea dintr-un plan înalt. Dar deși ambele aceste serii de valori sînt localizate în planuri adînci sau înalte, conștiința le cuprinde direct în planurile lor respective, fără să fie nevoită să străbată un prim-plan mai superficial, fără să se adîncească într-o perspectivă. Cazul acesta din urmă este numai al valorilor estetice.

Dar deși, într-un prim-plan, suportul valorilor estetice este real, el nu este niciodată material, nici aici și cu atît mai puțin în planul lor personal. Opera de artă nu este o întocmire materială. Nu apreciem ca frumoasă bucata de pînză a tabloului, ci imaginea în care acesta se rezolvă pentru conștiința noastră. Această imagine este însă un *lucru* prin coerența ei configurativă, care ni se impune ca orice lucru pe această lume și care, întocmai ca orice lucru, nu este ea însăși un centru de valorificări umane. Este adevărat că, în cursul cercetării mai noi, s-a pus în lumină valoarea estetică a materialelor, a transparenței marmorei, a luciului bronzului și porțelanului, a simetriei fibrelor lemnoase etc. Față de idealismul estetic pentru care materialele artei sînt simple vehicule indiferente ale ideii, noul accent pus asupra valorilor legate de structura materialelor artistice alcătuiește

un necontestat progres al cercetării. Dar adaosul acestor precizări nu dă nicidecum un caracter de materialitate suportului real al valorilor estetice. Amintitele însușiri ale materialelor nu fac decît să îmbogățească imaginile spirituale ale artei cu noi elemente de stil (antirealiste), nu să le coboare la nivelul unor lucruri materiale. Materia este înregistrată în artă ca imagine și într-un chip cu totul deosebit de acela în care este cuprinsă ca suport al valorilor propriu-zis materiale, de pildă, al valorilor economice. Cine dorește, de pildă, o bucată de pîine, o cuprinde ca un obiect *consistent*, nu ca o *imagine* estetică. Dacă însă același subiect deziderativ recepteazā bucata de pîine ca imagine estetică, nu ca structură consistentă, un element categoric deosebit se amestecă în chipul aceluia de a cuprinde și valoarea economică evoluează către un alt tip de valoare.

Valorile estetice sînt scopuri absolute ale conștiinței. Ele nu se găsesc în interiorul unei înlănțuiri de valori decît atunci cînd, prin cuprinderea inadecvată, pot apărea ca forme de expresie a adevărului sau ca mijloace în vederea educației morale a omului. Desigur, în conexiunile conștiinței, valorile estetice se însoțesc tot timpul cu valori teoretice și morale, ca și cu alte valori, dar acela care nu cuprinde în cele dintîi decît forme ale adevărului sau binelui nu înregistrează niciodată semnificația lor proprie. Numai atunci cînd conștiința, aprehendînd valoarea estetică, încetează de a se mai mișca pe lanțul care unește mijloacele cu scopurile lor, numai cînd valoarea estetică apare ca un scop în sine, al cărui răsunet imediat intensifică și îndepărtează limitele conștiinței, semnificația amintitei valori este înregistrată în formă adecvată și deplină. Fiind niște scopuri absolute, valorile nu sînt integrabile. Mai multe valori estetice nu însumează o valoare estetică mai mare, în timp ce mai multe adevăruri parțiale compun un adevăr mai complet, mai

larg, mai adînc sau mai precis. Din această pricină, așa-numitul program al „întrunirii artelor" conține în sine o falsă reprezentare cu privire la natura neintegrabilă a valorilor estetice, care conduce la o acumulare artificială și neînsemnată de bunuri artistice. Dacă totuși, pornind de la falsul principiu al „întrunirii artelor", unii artiști de seamă, precum un Richard Wagner, au putut ajunge la creațiuni valabile, lucrul se datorește faptului că, în ciuda caducității principiului, ei au ajuns să realizeze nu o sumă de valori estetice, ci o singură valoare estetică unitară și organică. Din aceeași împrejurare a neintegrabilității valorilor estetice rezultă și faptul notoriu astăzi că artele nu progresează. Un fapt contestat atîta timp cît, înțelese ca niște varietăți ale adevărurilor teoretice, clasicismul, într-una din taberele lui, putea susține superioritatea valorilor moderne de artă asupra celor vechi, pînă cînd o axiologie mai exactă a descoperit, odată cu semnificația proprie a esteticului, caracterul lui neintegrabil. Valorile estetice sînt, în sfîrșit, atît de solidare cu suportul lor, încît orice modificare a lor transformă suportul, după cum orice modificare a suportului transformă sau tulbură valoarea pe care acesta o susține. Stricta *individualitate* a formei artistice și absoluta *originalitate* a personalității care se întrevede prin ea sînt fapte cunoscute și adeseori puse în lumină. Ele nu sînt decît o altă expresie pentru acea strînsă solidaritate cu suportul lor, care conferă valorilor estetice unul din caracterele lor cele mai izbitoare. [Tudor Vianu, *Opere*, 8, pp. 111-114.]

FORMĂ ȘI CONȚINUT

Din punctul de vedere al teoriei valorilor, opera de artă are [...] o structură ierarhică. Ea reprezintă subsumarea mai multor valori sub categoria largă a valorii

estetice. Și ea devine un scop în sine, o unitate autotelică, numai după ce a înglobat o serie de alte scopuri și mijloace. Hrănită din substanța tuturor valorilor vieții, abia după aceasta arta se poate înălța la condiția mîndră și solitară a unui lucru care își ajunge.

Structura ierarhică a operei de artă permite analizei să izoleze și să considere separat, fie cuprinsul de valori pe care unitatea operei și-l subsumează, fie acțiunea acestei subsumări. După punctul de vedere pe care îl adoptăm, opera de artă poate apărea, fie ca un cuprins, fie ca o formă. Realitatea vie a artei respinge însă această distincție, deoarece conținutul operei nu apare decît în unitatea ei formală și aceasta nu se întregește decît folosind conținutul.

[...] Dacă însă facem abstracție de aceste cazuri în care sau forma sau conținutul au precădere, opera de artă reprezintă subsumarea unor valori felurite în unitatea estetică autotelică, luînd în consecință o formă sau alta. După cum materialul pe care un artist îl folosește hotărește caracterul întregului, tot astfel și natura valorilor pe care le subsumează. Conținutul nu este indiferent într-o operă de artă. Solidaritatea conținutului cu forma este atît de mare, încît între una și alta există o relație funcțională permanentă.

[...] Operele de artă realizate nu sînt, așadar, nici acelea pe care le-am numit mai sus „interesante“, nici acelea „pure“, nici acelea de „virtuozitate“, nici una din acelea care distrug unitatea organică a formei cu conținutul, prin accentuarea unuia sau altuia dintre acești factori. Realizate deplin sînt numai operele în care forma și conținutul fuzionează în intuiția lor concretă, adică operele *simbolice*. Concepția artei ca simbol implică o reprezentare determinată despre relațiile elementului care semnifică cu elementul semnificat, între semn și semnificație. [Tudor Vianu, *Opere*, 6, pp. 93, 96, 98.]

MOMENTELE CONSTITUTIVE ALE OPEREI DE ARTĂ

a) IZOLAREA

Primul moment constitutiv al operei de artă decurge din caracterizarea valorii estetice ca un scop în sine. Cine gîndește un obiect în sfera valorii estetice și îl resfrînge ca operă de artă, îl consideră ca o realitate sustrasă înlănțuirii evenimentelor, ca ceva care își ajunge sie, ca un scop intrinsec. Dar cine nu se mulțumește numai să cugete obiectul ca operă artistică, dar și să prelucreze efectiv un material pentru a obține opera, trebuie să găsească mijloacele indicate pentru o astfel de țintă. Primul dintre aceste mijloace este *izolarea*. Opera de artă este și trebuie să fie un obiect izolat din complexul fenomenelor care alcătuiesc împreună cîmpul experiențelor practice. Nu există operă de artă care prin felul în care se înfățișează să nu manifeste însușirea de a fi izolată față de restul realității. Modalitățile izolării variază însă cu fiecare artă. Astfel, tăcerea care precede începutul unei bucăți muzicale sau al unei reprezentații teatrale lucrează în aceste arte ca un cadru izolator. Tăcerea care anticipează muzica nu este numai o condiție psihologică pentru buna ei receptare, dar un moment estetic constitutiv. [...] Ceea ce este tăcerea și întunericul în muzică este rama în pictură.

[...] Același rol îndeplinește soclul în sculptură.

[...] Printre mijloacele care înalță imaginea în planul vizualității pure stă și întrebuințarea soclului în sculptură sau a scenei în teatru. Dar cu aceasta atingem o altă modalitate a izolării, și anume *proiectarea în spațiul artistic*, un termen mai general decît spațiul vizual. În-

sușirea de a fi un loc al purei vizualități este numai una din calitățile spațiului artistic.

[...] Artele zise succesive întrebuințează în vederea izolării *proiecția în timpul artistic*. Timpul artistic prezintă și el numeroase caractere diferențiate față de timpul practic. Mai întîi, timpul artistic, prin facultatea lui de a contrage sau de a extinde durata evenimentelor, manifestă felul lui convențional.

b) ORDONAREA

Pentru o conștiință care nu este călăuzită nici de disciplina științifică, nici de aceea a artei, impresiile pătrund în ea într-un mod cu totul întîmplător.

[...] Există însă și un [...] mijloc de ordonare a icoanei lumii, și aceasta este arta. Dar arta, spre deosebire de știință, nu are nevoie de sacrificiul calităților sensibile ale obiectelor. Chiar atunci cînd ea trebuie să folosească noțiuni, ca, de pildă, în literatură, ele nu sînt decît simple materiale, care, prin felul în care sînt compuse, ajung să reconstituiască o imagine individuală. Se poate spune, în adevăr, că arta rămîne în toate împrejurările ordonarea lumii ca imagine. Dar ordonarea presupune unificare, adică grupare a elementelor disparate în mai multe unități restrînse, subordonate unei largi unități cuprinzătoare. Este evident deci că pentru a avea unitate trebuie să existe o varietate, pe care s-o înglobeze și s-o domine. Pentru mulți din esteticienii mai vechi formula frumuseții era *unitatea în varietate*. [...] Acest vechi cîștig al esteticii trebuie păstrat și astăzi, cu excepția că fenomenologia frumuseții nu ni se pare a se istovi prin această singură formulă. Un număr mai mare de însușiri contribuie să completeze structura obiectelor frumoase.

Printre acestea, rolul unității în varietate este însă incontestabil.

[...] Un cuvînt trebuie spus și despre relația în care izolarea stă cu unificarea. Deși nevoile analizei ne-au făcut a distinge între aceste două particularități ale structurii artistice, acțiunea lor merge tot timpul mînă în mînă. Căci, fără îndoială, că printre mijloacele unificării trebuie să trecem și izolarea, după cum printre mijloacele izolării trebuie să numărăm și unificarea. O operă este mai unitară prin însăși forța izolării ei de restul realității. Tot astfel ea este mai bine izolată cînd perfecta ei unitate intimă o constituie ca un organism sustras tuturor determinărilor exterioare.

c) CLARIFICAREA

Un alt moment constitutiv al operei de artă este, în consecință, *clarificarea.* Cercetarea poate cu siguranță distinge în cunoașterea lumii, mai ales așa cum ea se produce într-o mentalitate civilizată, pătrunsă mai mult sau mai puțin de disciplina științei, un conținut *perceptiv* și unul *noematic,* aspectul și semnificația lui. Dozajul acestor două elemente se produce, de cele mai multe ori, în avantajul celui din urmă.

[...] Clarificarea ca un moment constitutiv al artei nu implică pentru operele ei obligația de a înfățișa numai plăsmuiri clare, adică bine conturate și bine luminate. Pictura a obținut adeseori cu succes reprezentarea clar-obscurului, a contururilor care se desprind din ceață, a luminilor tremurătoare, răsfrînte de o suprafață lucie a desișurilor de pădure. Muzica și poezia au știut, de asemeni, să reprezinte sentimentele și, în general, stările de spirit fără formă determinată, presimțirile, revelațiile fugitive, tendințele instabile și echivoce, acel „nu știu ce și nu știu cum“ al poetului nostru.

d) IDEALIZAREA

Prin operația izolării, ordonării și clarificării, fragmentul de materie sau grupul de fapte ale conștiinței prelucrat de artist a dobîndit o însușire ideală, care alcătuiește un al patrulea moment constitutiv al operei de artă. Izolată din înlănțuirea aspectelor și evenimentelor și constituită ca o unitate care pare a avea principiul determinării în ea însăși, opera de artă nu mai aparține lumii experiențelor noastre comune, în care orice realitate este legată cu altele și determinată de acestea. Pe de altă parte, cum opera de artă înfățișează un conținut perceptiv, accentuat cu atît mai energic cu cît semnificația lui este împinsă mai în umbră, se poate spune despre ea că mai mult *apare*, decît *există*. Categoria existentului presupune reprezentarea unui substrat, adică a unei realități care stăruie independent de chipul în care ea apare conștiinței și necondiționată de funcțiunile ideale prin care spiritul o ia în stăpînire. Oricare ar fi varietatea aparențelor lui, existentul rămîne identic cu sine și stăruind chiar după stingerea ultimei conștiințe omenești. Opera de artă nu aparține însă existenței, ci aparenței. Ea este un mod de a apărea al lucrurilor și este ca atare, condiționat și corelaționat cu unele funcțiuni ale spiritului, precum vizualitatea, audiția, imaginația, etc. Deși în teorie pură, după cum s-a încercat și în șirul acestor paragrafe, opera de artă poate fi considerată neatîrnat de conștiința care o reflectă, pentru a putea determina pe această cale particularitățile structurii ei obiective, progresul cercetării trebuie să arate că ne găsim aici în fața unei simple ipoteze și că, adevărul complet al lucrurilor, arta rămîne totdeauna corelaționată cu spiritul omenesc. Fiind un fel de a apărea, ea este un fel de a apărea pentru știința umană. Particularitățile structurii ei sînt în mod permanent adaptate funcțiunilor conștiin-

ței. Izolată din mijlocul lumii, necondiționată de ea, simplă aparență, trebuie să recunoaștem artei o însușire *ideală*.

Idealitatea artei se poate determina însă și prin precizarea raportului ei cu categoria realului. Numim *real* tot ce poate intra în țesătura experienței noastre practice, tot ce ne poate influența într-un chip oarecare voința. În acest înțeles o fantomă este reală atîta timp cît credem în ea și ne comportăm în consecință. În momentul în care pierdem această credință și recunoaștem fantoma ca fantomă, ca simpla proiecție a unei reprezentări a spiritului, ea devine *ireală* și *ideală*. Idealitatea artei nu este însă a irealității. Irealitatea se opune realității în cuprinsul aceleiași sfere. Ele sînt produsul unei măsuri comune. Realitatea sau irealitatea unui lucru se precizează pentru noi prin deopotriva lor raportare la practică. Cu operele artei se întîmplă însă altfel. Idealitatea artei este *areală*.

[...] Dar idealitatea artei rezultă și din faptul că reprezentările ei par a aparține mai mult decît domeniul *realității*, aceluia al *necesității*. [Tudor Vianu, *Op. cit.*, pp. 108-111, 114, 116, 122-124, 129-130, 132.]

AUTONOMIA, ETERONOMIA ȘI PANTONOMIA ARTEI

Studiul eteronomiei artei, pentru a fi complet, are nevoie de un adaos, care nu și-a găsit locul pînă acum. Între artă și factorii extraestetici care îi susțin apariția și dezvoltarea ei de mai tîrziu, raportul variază odată cu trecerea de la forma ei primitivă la forma modernă și cultă. Sexualitatea, munca, împrejurările sociale și viața religioasă alcătuiesc, fiecare în parte, cu activitatea artis-

tică primitivă un întreg organic cu neputință de analizat. Îndeletnicirile practice, magice și erotice ale primitivului se dezvoltă în creația artistică în unitatea aceluiași elan. Arta primitivă crește în chip firesc din trunchiul tendințelor eteronomice care constituiesc cuprinsul vieții sociale. Împrejurarea mai poate fi exprimată în forma că arta primitivă și celelalte manifestări ale vieții sociale contemporane întocmesc o totalitate nediferențiată, încît cu privire la ele este totdeauna greu a preciza granițele care le despart. În fața unei picturi de pe pereții grotelor paleolitice sau în fața unui fetiș african nu putem deosebi aspectul pur artistic de acel religios. Aceste două aspecte sînt ca fețele diferite ale unui fenomen cultural unic.

Alta este situația artei în societățile culte. Diferențierea treptată a conținutului social ipostazează arta în forma unei activități separate, care poate fi sprijinită de factorii eteronomici ai vieții sociale, dar care nu se mai confundă cu ei.

[...] Autonomizarea artei a însemnat un efect fericit prin descătușarea forțelor artistice creatoare. Ieșită, cel puțin parțial, de sub comandamentul tendințelor extra-estetice, arta a putut să se manifeste mai liber și, prin urmare, mai bogat. Densitatea creației artistice în cultura modernă este, fără îndoială, un efect al autonomiei ei. O densitate care nu este numai cantitativă, dar și calitativă.

[...] Dar autonomizarea artei s-a legat și cu unele dezavantaje. Strîns asociată cu tendințele eteronomice, arta primitivă înnobila toate manifestările grupului social. Nu este activitate a primitivului, economică, războinică sau religioasă, care să nu ia formă artistică. „În societățile primitive, scrie Bouglè, arta există pretutindeni ; ea ne apare amestecată în totul". Această situație o caracterizează J. Cohn, cînd denumește arta primitivă *pantonomică*. Pantonomia artei s-a păstrat și mai tîrziu.

Viața socială a antichității și a evului mediu se desfășura încă într-un plan artistic care a fost părăsit mai tîrziu. Meseriile, formele vieţii profesionale, sărbătorile poporului păstrau încă o remarcabilă valoare artistică. Odată însă cu autonomizarea artei, celelalte manifestări ale vieții sociale, disociate din complexul care le menținea solidare cu arta, au pierdut orice frumusețe. Autonomizarea artei a favorizat elanul ei creator, dar a micșorat baza ei de atingere cu întinderea vieții sociale, îngăduind revărsarea unui val de urîțenie peste lucruri și aşezări omeneşti. Mulțimea marilor artiști și a marilor opere în veacul al XIX-lea nu coincide deloc cu o frumusețe deosebită a obiectelor uzuale și a întregului cadru în care existența socială a secolului se desfășoară. Raportul este mai degrabă invers. Marele elan creator al artei autonome în literatură, în muzică, în teatru s-a însoțit în tot decursul veacului al XIX-lea cu josnicia estetică a cadrului nostru comun. Situația nu ni se pare însă iremediabilă și fatală.

[...] În sfîrșit, autonomizarea artei a avut și o altă consecință. Eliberarea artei din sfera eteronomiei ei a slăbit și interesul cu care era urmărită altădată, îngustînd și specializînd publicul ei. Nici poezia, nici teatrul, nici muzica, nici plastica zilelor noastre nu mai au publicul de altădată. O artă purificată de eteronomic, redusă la simpla ei expresie estetică, izolată în unicul plan autonom, se leagă cu mai puține rădăcini de sufletul mulțimii. Esoterismul artei moderne, arta pentru rafinați, este un alt fenomen al timpului nostru decurgînd din procesul autonomizării ei. În locul artei religioase a altor epoci se constituie astfel o religie a artei, un amatorism delicat, în care se cultivă valori estetice dificile. Dar zeitatea căreia i se aduc aceste închinări, scoasă din aerul mare care întreține vitalitatea, amenință să moară. Arta esoterică a rafinaților, construită pe afirmarea autono-

miei neîntinate a valorilor estetice, este un fenomen nobil, dar crepuscular, actul final al unei decadențe care se consumă cu demnitate și distincție. Fenomenul devine cu atît mai îngrijorător, dacă ne spunem că, în această vreme, nevoia artistică a maselor nu piere, dar ea este captată și întrebuințată de artiști și opere de o valoare cu totul inferioară. Publicul, pierdut pentru marea artă, devenită prea specială, este lăsat sub influența mediocrității sau a josniciei artistice. Cultura artistică a timpului nostru vede astfel problema ei cea mai însemnată în restabilirea contactului mulțimilor cu arta superioară a timpului, prin resolidarizarea acesteia cu tendințele eteronomice ale societății contemporane. Numai o artă pătrunsă din nou de spiritul timpului și în care omul de azi să-și recunoască destinul și aspirațiile lui, poate reda inspirației moderne vechiul ei ecou și influența pe care în mare parte a pierdut-o. [Tudor Vianu, *Op. cit.*, pp. 218, 220-222.]

CRITICA ARTISTICĂ

Critica artistică nu pornește sau [nu] trebuie să pornească de la principii, ci trebuie să le atingă în cele din urmă și le atinge, de fapt, în întruchipările ei cele mai perfecte. Pentru punctul nostru de vedere, critica artistică trebuie să fie o formă a receptării artei, și anume forma ei cea mai completă și mai înaltă. Critica trebuie să fie o etapă a receptării, cea din urmă și aceea care le înglobează pe toate cele precedente. Criticul trebuie să evolueze din contemplatorul comun și să reprezinte plenitudinea de funcțiuni a acestuia. Aceasta este deci o concepție normativă a criticii, idealul ei, anticipat, de

fapt, în realitatea literaturii critice, de atîtea forme ale criticii, cîte elemente, etape sau tipuri ale receptării artistice există.

În adevăr, există mai întîi o formă descriptivă și asociativă a criticii, care nu este mai mult decît transcrierea conținutului de sentimente obiective, dispoziționale și reactive, pe care opera de artă le trezește, și reveria individuală în legătură cu ele. Criticul descrie, în asemenea împrejurări, ce simte în fața operei de artă și ce visează în legătură cu ea. *Impresionismul critic,* forma cea mai elementară a criticii artistice, nu este altceva. Pe o etapă mai sus, criticul devine atent nu numai la aceste conținuturi eteronomice ale operei de artă sau în legătură cu ea, dar și la înlănțuirea specific estetică a elementelor înlăuntrul ei și la pecetea pe care le-a imprimat-o viziunea originală a artistului. Este forma mai înaltă a *criticii morfologice și stilistice*, care scoate în evidență felul în care se gradează interesul în decursul receptării operei, motivațiile ei lăuntrice, particularitatea lumii de valori pe care ea o reactivează și unitatea de viziune care o susține. Pe o etapă încă mai înaltă, criticul nu se mulțumește numai să exprime astfel de judecăți cu privire la morfologia și caracterul stilistic al operei, ci ajunge să formuleze și aprecieri în legătură cu scăderile sau avantajele ei, precizînd dacă opera este, în adevăr, unitară și originală sau nu, dacă răsunetul ei rămîne superficial sau adînc și dacă ea poate fi considerată ca o creațiune nouă, bogată în inițiative și atingînd un nivel de armonie și plenitudine în raport cu unele inițiative anterioare sau dacă nu cumva este o simplă întocmire epigonică sau o simplă bizarerie fără nici un viitor. Numai în cadrul acesta al *criticii apreciative* intervin principiile de valorificare, după cum se vede însă, nu ca expresia unei poziții inițiale, ci ca un punct în care procesul critic culminează în cele din urmă.

[...] Rezultă oare din toate acestea că estetica nu poate fi de nici un ajutor criticii artistice? Nu punem această întrebare cu intenția de a găsi o legitimare esteticii, care, ca știință, se poate dispensa de valoarea oricărei utilități. Dar, deoarece critica artistică nu este o simplă aplicare a principiilor estetice, în relația în care stă o activitate practică cu fundamentul ei teoretic, nu rezultă cumva că estetica poate rămîne indiferentă criticilor? Este sigur că lucrurile nu stau așa, deoarece principiile estetice trebuie să rămînă la dispoziția criticului, pentru a interveni ca forțe de valorificare în momentul în care procesul critic este destul de înaintat. Dar intervenția aceasta nu apare ca un act deliberat, în care principiile și impresiile se confruntă cu două serii de elemente exterioare unele altora. Principiile valorificatoare ale esteticii intervin în lucrarea critică dinlăuntru, ca niște forțe adînc însumate ale conștiinței criticului, ca niște energii spontane ale culturii lui. Criticul nu poate rămîne un simplu contemplator mai sensibil; el trebuie să aibă și o conștiință estetică, și dacă această conștiință a trecut și prin școala reflecției filosofice asupra artei, este de presupus că reacțiile lui vor fi mai bogate și mai complete. [Tudor Vianu, *op. cit.*, pp. 403-406.]

STILUL

Stabilind felurite tipuri de artă, am făcut prima încercare de a stăpîni teoretic varietatea nesfîrșită a operelor date în experiența artistică. Aceste opere s-au arătat susceptibile de a se grupa în anumite clase cuprinzătoare, după particularitățile pe care le manifestă în raport cu unul sau altul dintre momentele consti-

tutive ale artei în genere. Astfel, opere aparţinînd unor artişti sau epoci diferite, ba chiar unor arte felurite, pot intra în clasa aceluiaşi tip. Pentru a relua un singur exemplu, tipului plastic îi aparţin nu numai pictura Renaşterii şi mozaicurile bizantine, dar şi tragedia clasică deopotrivă cu sculptura greacă. Aceleaşi particularităţi ale clarificării prin artă leagă toate aceste opere între ele în unitatea aceleiaşi clase omogene. Pentru scurtarea expunerii, au fost citate uneori mai puţine sau chiar un singur exemplu, menţinîndu-se însă totdeauna subînţeleasă ideea că prin tipuri se organizează întreaga experienţă artistică, introducîndu-se unitate şi sistemă în cuprinsul ei. Chiar dacă pentru un tip nu este cu putinţă să se invoce decît un singur exemplu, virtualitatea lui rămîne nesfîrşită. Astfel, pentru modalitatea izolării în spaţiul transcendent în legătură cu reprezentarea plastică a omului, sfîntul bizantin rămîne pînă azi singura pildă cu adevărat valabilă. Nimic nu ne împiedică însă a crede că, odată cu refacerea condiţiilor spirituale care comandă izolarea în acelaşi nivel al spaţiului, alte opere de artă nu vor intra în cadrul aceluiaşi tip.

Tipul rămîne deci prima încercare de sinteză teoretică în artă. El nu este însă singura. *Stilul* este o altă sinteză teoretică de acest fel. Deosebirea dintre stil şi tip este destul de delicată şi în realitate ea a fost adeseori trecută cu vederea. Căci stilul, ca şi tipul, grupează operele de artă după similitudinea structurii lor. Apoi, întocmai ca tipul, principiul de grupare al operelor trebuie căutat într-o tendinţă extraestetică a spiritului. De ce goticul sau rococoul au adoptat anumite particularităţi structurale pentru grupa de opere pe care o denumesc, se explică în întreaga cercetare modernă prin misticismul omului medieval în primul caz, prin rafinamentul social al mediului creat de monarhiile occidentale în veacul al XVIII-lea, în al doilea caz. În acest înţeles, L. Blaga are

dreptate să spună : „Stilul reprezintă niște valori extra-estetice pătrunse în estetic". Dar cu toate aceste apropieri dintre tip și stil, deosebirea dintre ele nu este mai puțin sensibilă. Tipul grupează operele în jurul unuia sau altuia dintre momentele constitutive ale artei sau în jurul totalității lor. Stilul le grupează însă în jurul agentului lor artistic, fie acesta o individualitate artistică, o epocă, o națiune sau chiar un întreg cerc cultural. Din această pricină se poate vorbi de un stil individual, cum ar fi stilul lui Dante sau Shakespeare, de un stil epocal, cum ar fi *romanicul* sau goticul, de un stil francez sau german și de stilul antic sau modern. Niciodată însă nu se poate lega vreunul din aceste atribute de noțiunea vreunui tip. Unitatea unui tip este totdeauna superioară distincțiilor individuale sau istorice. Sfera lui este cu mult mai întinsă. Particularitățile de structură ale dramei lui Shakespeare nu ne îndreptățesc niciodată să vorbim de tipul dramei shakespeariene, ci numai de stilul ei. Prin stilul ei, drama lui Shakespeare este unică. Prin tipul ei, ea aparține, după cum a arătat bine O. Walzel, formei baroce a artei, în care intră nu numai majoritatea operelor de pictură, sculptură și arhitectură din epoca imediat următoare Renașterii, dar și modalități artistice epocal diferite, cum ar fi, de pildă, goticul flamboyant, etc. Confuzia dintre stil și tip provine adeseori din faptul că amîndouă sînt asociate cu aceleași atribute. Se vorbește astfel de stilul și de tipul baroc, deși aceste două expresii desemnează sinteze teoretice deosebite. Tipul este o noțiune pur sistematică. Stilul este o noțiune, în același timp, sistematică și istorică. Raportîndu-ne la diferențierile metodologice pe care le face Rickert, s-ar putea spune că tipul este produsul unei operații de generalizare, pe cînd stilul, al unei lucrări, în același timp, de generalizare și de individualizare. Stilul este astfel, din punct de vedere metodologic, o noțiune mixtă, în care se întrunesc per-

spectiva istorică cu cea sistematică. Căci el unifică un grup de opere nu după raportul lor de succesiune, așa cum face istoria în interiorul seriilor sale, ci după similitudinile lor de structură, integrînd o noțiune, în același timp, generală și unică.

Vom defini stilul : unitatea structurii artistice într-un grup de opere raportate la agentul lor, fie acesta artistul individual, națiunea, epoca sau cercul de cultură. Unitatea și originalitatea sînt cele două idei mai particulare care fuzionează în conceptul stilului. Este deci lipsit de stil amestecul de lucruri disparate și neasimilabile, confuzia și anarhia. În acest înțeles putea Nietzsche să extindă noțiunea de stil de la întrebuințarea ei artistică asupra manifestărilor de cultură ale unui popor, deplîngînd lipsa de stil a culturii germane din vremea lui, în care i se părea că se amestecă haotic influențe pornind din punctele cele mai variate ale istoriei. Lipsită de stil este și unitatea moartă, coeziunea mecanică din care nu ne vorbește o individualitate originală animatoare. *„Le style c'est l'homme"*, spunea Buffon, și ar fi putut adăuga că este națiunea, epoca sau cercul de cultură căreia opera îi aparține. Prezența și influența acestor centre, acțiunea lor spirituală și unificatoare o constatăm și prețuim în fenomenul stilului. Cînd însă originalitatea este simulată sau cînd centrul spiritual de la care emană opera de artă se manifestă altfel decît în acord cu orientările sale autentice și profunde, atunci înregistrăm și dezaprobăm *maniera*. Sînt individualități manierate, poeți și artiști prețioși din toate timpurile, dar și epoci și culturi întregi care suferă de acest viciu, cum s-a imputat de atîtea ori alexandrismului grec. Manierismul apare mai ales atunci cînd se produce disocierea și dezacordul dintre originalitatea artistului individual și a națiunii, epocii sau culturii care îl înglobează. Sînt astfel manierați artiștii academici, care mențin norma unei inspirații clasice în

mijlocul unor împrejurări care s-au schimbat, oratori creştini care compun discursuri sacre în stilul lui Cicerone, versificatori moderni care compun în formele poeziei persane din veacul al XIII-lea şi al XIV-a, afectînd stilul lui Hafiz şi Saadi, poeţi franţuziţi în mai toate literaturile naţionale, nu numai în literatura română. Adevăratul stil este acela în care se armonizează originalitatea individuală cu aceea a timpului şi a societăţii. Originalitatea individuală este purtată, sprijinită şi întărită de aceea a mediului local şi a epocii. Nu însă pînă la punctul în care acestea din urmă devenind mai puternice, prin glasul lui n-am mai auzi decît pe ale lor. Manieraţi, lipsiţi de adevărată originalitate, sînt deci şi artiştii care cedează uşor gustului timpului şi orientărilor culturii lor. Numai armonia acestor factori, dozajul lor delicat şi precis întregeşte adevăratul stil. [Tudor Vianu, *op cit.*, pp. 160-163.]

ARTELE ŞI CLASIFICAREA LOR

Operele de artă concrete şi particulare se grupează nu numai în interiorul tipurilor şi stilurilor, dar şi în acela al artelor. Poezia şi mimica, dansul, muzica, arhitectura, desenul, sculptura şi pictura sînt noţiuni cîştigate din sinteza teoretică a operelor individuale, singurele date efectiv în experienţa artistică. Nimeni nu are de-a face în contemplaţie cu poezia, cu muzica sau cu dansul în genere, ci numai cu opere artistice, pe care printr-un act de meditaţiune al spiritului le atribuie uneia sau alteia dintre clasele enumerate mai sus. Artele sînt deci construcţii teoretice ale spiritului, rezultatul unei operaţii de clasificare aplicată asupra operelor concrete.

Criteriile acestei clasificații au variat însă în decursul timpului, fără ca unul singur dintre ele să se dovedească suficient. Una din cele mai vechi și mai bine cunoscute clasificări, aceea a lui Lessing, obține conceptul artelor și le clasifică după criteriul mijloacelor de realizare, fluente (cum sînt cuvîntul sau sunetul) sau stabile (cum sînt masa, linia, volumul sau culoarea). În acord cu acest criteriu, artele sînt succesive (poezia, muzica) sau simultane (arhitectura, desenul, pictura, sculptura). După cum am mai avut prilejul să constatăm în cursul acestei lucrări, clasificarea lui Lessing prezintă însemnate dificultăți psihologice, deoarece orice operă de artă întrucît este contemplată aparține ordinii temporale și este, prin urmare, succesivă. Pe de altă parte, orice operă, întrucît la sfîrșitul contemplației se recompune într-un efect de totalitate, este simultană. Dar în afară de aceste greutăți psihologice, clasificarea lui Lessing este insuficientă și din punctul de vedere al particularităților de structură ale feluritelor arte. Căci dacă, de pildă, pictura, împreună cu desenul, cu sculptura și cu arhitectura au comun folosința mijloacelor spațiale, ea împarte cu muzica însușirea de a dezvolta un anumit element al expresiei, și anume tonalitatea sau modelația ei, și aparține prin această trăsătură unei alte clase în care nu intră nici desenul, nici sculptura, nici arhitectura. Kant a avut mai întîi ideea de a propune o clasificare a artelor, după elementul expresiv pe care fiecare din ele îl dezvoltă cu precădere și a face din aceste elemente factorul integrant al feluritelor clase artistice. Într-o expresie completă se pot distinge, în adevăr, conținutul intelectual transmis prin *cuvînt*, *gestul* spațial care îl însoțește și figurează și *tonalitatea* sau *modulația* care traduce mai cu seamă acompaniamentul lui sentimental. Artele cuvîntului sînt pentru Kant poezia și elocința. În grupul artelor gestului sau figurative intră arhitectura, sculptura, pictura, ca



artă a desenului, arta grădinilor și decorația de toate categoriile. Printre artele tonalității trebuie, în fine, distinsă muzica și pictura ca artă a coloritului. Oricît de interesantă ar fi clasificarea lui Kant prin ideile pe care le trezește despre constituția intimă a artelor și printr-o regrupare a lor, care pune în lumină afinități mai ascunse între ele, nici ea nu e scutită de orice dificultăți. În adevăr, după cum observă Dessoir, artele mai pot fi integrate și clasificate după cum întrețin raporturi cu formele reale și provoacă asociații determinate (plastica, pictura, mimica, poezia) sau înfățișează forme ireale și provoacă asociații nedeterminate (arhitectura, muzica). Astfel, pictura, care ca artă a coloritului intra, pentru Kant, în această clasă cu muzica, se asociază acum cu plastica, mimica și poezia; în timp ce arhitectura, care se întrunea cu plastica și desenul, se regăsește acum alături de muzică. De altfel, Dessoir rămîne pînă la urmă sceptic față de noul criteriu al raportului cu formele reale. Oare formele reale ale desenului, picturii și sculpturii nu se asociază, prin elementul compozițional al operei, în forme ireale, în acele scheme abstracte despre care am vorbit și noi în paginile consacrate ordonării în artă? Oare poezia prin metrică și rimă nu aparține artelor cu forme ireale? Nu există oare un element arhitectonic în desen, sculptură și pictură? Nu există arhitectură în muzică? Nu există arhitectură și muzică în poezie? Întrebările s-ar putea înmulți pentru a scoate mai bine în evidență caracterul instabil și fluent al claselor de arte. Wölfflin, în lucrarea de mai multe ori amintită pînă acum, a arătat bine în ce constă picturalizarea sculpturii și arhitecturii în trecerea de la Renaștere la baroc. Dimpotrivă, odată cu arta clasicizantă a lui David și a școlii sale, se poate vorbi de o sculpturalizare a picturii. Toate observațiile de pînă acum ne dovedesc că sintezele teoretice în așa-numitele arte rămîn totdeauna provizorii, dar păstrează

valoarea unui instrument de analiză, întrucît marchează unele particularități structurale ale operelor. Ele au apoi o valoare prin înseși revizuirile succesive pe care le reclamă și care adîncesc necontenit lucrarea de caracterizare structurală a operelor.

Dacă artele se pot cu atîta greutate despărți radical, dacă în realitate ele se ating prin atîtea puncte și fuzionează necontenit unele cu altele, se înțelege cît de firească, dar și cît de puțin nouă, este ideea întrunirii lor. Unificarea artelor a părut totuși ca un program de o mare noutate în romantism, de pildă, la un Solger. O idee care mai tîrziu a devenit baza sistematică a dramei muzicale wagneriene. Asociația dintre poezia dramatică, muzică și dans este străveche. De asemeni, aceea dintre poezie și cînt. Vechea poezie a rapsozilor antici și a trubadurilor medievali nici nu trăia decît în această asociație. De asemeni, arhitectul, sculptorul și pictorul au lucrat totdeauna în colaborare în marile stiluri ale artei, în antichitate, în romanic, în gotic și în Renaștere. Izolate de complexul care le întrunea în toate aceste stiluri, cu ocazia construirii unui templu, a unei catedrale sau a unui palat, arta arhitectului, a sculptorului și a pictorului nu și-au cîștigat decît mult mai tîrziu o relativă independență. Templul grec este un edificiu menit să păstreze statuia zeului sau zeiței, un „înveliș pentru simulacrul divin", spune E. Boutmy. Pictura și sculptura romantică și gotică sînt totdeauna gîndite în raport cu o suprafață a construcției care trebuie accentuată sau cu un volum care trebuie împlinit, pentru a evita impresia neplăcută a vidului. În Renaștere încă, unele din cele mai importante realizări ale picturii, cum sînt logiile lui Rafael sau picturile lui Michelangelo în Capela Sixtină etc. sînt gîndite în conexitate cu arhitectura. Dar tot în această epocă, magnificența pricipilor și a cardinalilor, apoi a marilor burghezi, solicită dezvoltarea portretului, care vine

să ocupe un zid al unei locuințe particulare și de data aceasta fără vechea solidaritate cu ideea arhitecturală. Dezvoltarea burgheziei în nord, cu nevoia de a orna interiorul pe care o provoacă, adîncește acea separare a artelor, care a făcut, mai în urmă, problematică și nouă ideea întrunirii lor. Dacă însă unificarea artelor este un gînd menit să integreze manifestările ei parțiale în totalitatea care i-a asigurat în trecut marile ei realizări, ea trebuie întreprinsă în așa fel încît să recompună, în adevăr, un efect de totalitate. Unificarea artelor trebuie deci distinsă de acumularea lor, așa cum se întîmplă de atîtea ori în regia modernă, care perpetuează o idee wagneriană rău înțeleasă. O reprezentație de teatru, în care ni se oferă alături de textul dramatic și puțină muzică și costume frumoase și decoruri pitorești trădează adeseori intenția filistină de a cuceri pe spectator prin mai multe laturi ale sensibilității lui și de a aglomera ornamentele după principiul grosolan că ceea ce este mai împodobit și mai bogat este și mai frumos. Este firesc atunci ca față de această aglomerare de elemente neînsumate, lipsită de unitate și de stil, să preferăm manifestările mai demne ale așa-numitelor arte izolate, adică ale acelora care dezvoltă cu puritate una singură din valorile universului artistic. [Tudor Vianu, *op. cit.*, pp. 163, 165-167.]

GENURILE ARTISTICE

Încercarea de a stăpîni sistematic domeniul operelor de artă a produs o altă sinteză teoretică în așa-numitele *genuri artistice*. Genurile artistice presupun însă ca niște cadre constituie artele, al căror teritoriu ele îl subîmpart. Problema genurilor artistice ne duce în inima teoriei speciale a artelor și, prin urmare, peste limitele esteticii ge-

nerale, căreia îi este consacrată exclusiv lucrarea de față. Dacă totuși ne oprim acum în fața genurilor artistice, este din pricina faptului că odată cu prilejul lor se evidențiază încă o dată anumite momente sistematice din constituția artei. Genurile artistice sînt, în adevăr, noțiuni teoretice rezultate din conjugarea noțiunii uneia din arte cu unul din factorii artei în genere : material, valoare eteronomică, unitate estetică. Materialul, valoarea eteronomică și unitatea estetică sînt cei trei factori de integrare a operelor în genuri. Acțiunea lor nu este însă egală în domeniul fiecărei arte în parte. Așa, de pildă, poezia nu folosește decît un singur material, cuvîntul, și prin urmare, din acest punct de vedere, ea nu cunoaște nici o articulație interioară a regiunii ei. În schimb, sculptura poate folosi marmura, bronzul, lemnul, pămîntul, porțelanul etc. diversificîndu-se în consecință în genul sculpturii în marmură, bronz, lemn etc. De asemeni, există un gen al picturii în ulei, acuarelă, pastel, frescă, tempera etc. Cunoaștem apoi genul muzicii de coarde și de suflători, al muzicii cîntate etc. În acord cu valoarea eteronomică pe care o realizează, poezia poate fi religioasă, eroică sau socială etc. tot atîtea genuri care pot reveni cu unele excepții și în domeniul sculpturii sau al picturii, ca, de pildă, monumentul eroic, sau civic statueta și portretul, pictura istorică și religioasă etc. Tot astfel, după valoarea ei eteronomică, arhitectura cunoaște genul vilei și al palatelor publice sau particulare, al catedralei, halelor, gării etc. Muzica distinge apoi între marș, lied, oratoriu ș.a.m.d. O deosebită importanță prezintă diferențierea în genuri după felurite unificări estetice, active în cadrul diverselor arte. Astfel, muzica unifică, fie prin revenirea aceluiași refren, între care se intercalează cîte un episod sau divertisment (rondo), fie prin repetarea aceluiași sistem de fraze (antifonia), fie prin repetarea aceluiași sistem de fraze, urmat de unul di-



ferit (ritmul tripartit cordat), fie prin modificări și combinări ale acestor modalități elementare, pe care le regăsim în sonata sau simfonia modernă. Genul liric, epic și dramatic reprezintă și ele în poezie moduri felurite ale unificării, în cadrul concis al efectului personal, în interiorul sferei istorice a povestirii sau în cadrul acțiunii dramatice. Dar liricul, epicul și dramaticul reprezintă în poezie și modalități ale clarificării, prin care sporesc în valoarea lor sensibilă anumite aspecte ale realității. Intuiția lirică a lumii o răsfrînge ca stare de suflet, pe cînd cea epică drept succesiune de evenimente, iar cea dramatică drept conflict și luptă de forțe antagoniste. Prin aceste din urmă genuri și prin altele asemănătoare, artele particulare se sistematizează după momentele constitutive ale artei în genere. Cum însă acestea se specifică, după cum am văzut, în tipuri, se poate spune că genurile amintite în urmă reprezintă niște tipuri mărginite în sfera uneia sau alteia dintre arte. [...] Studii despre evoluția genurilor au apărut numeroase după Brunetière, toate manifestînd aceeași poziție intermediară între realismul clasic și nominalismul romantic.

Astăzi ni se pare evident că genurile sînt produse istorice și ca atare capabile să se transforme sau chiar să dispară. Epopeea, de pildă, este astăzi un gen mort și încercările mai noi ale unui Spitteler de a o învia au rămas deocamdată fără continuatori. Cine mai scrie apoi epistole didactice în felul lui Boileau ? Satira s-a refugiat în subsolurile literaturii. Abia dacă o mai întîlnim din cînd în cînd în foile umoristice. Meditația romantică, cu toate înălțimile la care au condus-o odată un Vigny, un Lamartine, un Leopardi, se găsește și ea în mare criză. Și cu toate acestea, din punct de vedere estetic nu este totul absolut irelevant în vechea noțiune a genurilor. Faptul de a folosi un material sau altul, de a întrupa o anumită valoare eteronomică sau de a folosi

un procedeu determinant al unificării impune unele condiții stabile, peste care nu se poate trece decît cu riscuri estetice foarte mari. Există o legalitate internă a acuarelei sau frescei, a vilei sau palatului public, a dramei și a romanului, fixată prin însăși viața istorică a artei, care a lămurit la un moment dat chipul cel mai fericit de a întrebuința un material, virtualitățile și afinitățile lui, căile cele mai bune de a atinge un scop extraestetic în artă, unele procedee esențiale în evocarea vieții prin povestire sau prin acțiune scenică. Există firește probleme nedezlegate în artă, și, în măsura lor, genurile apar relative și schimbătoare, nu pentru că nu se pot niciodată constitui, dar pentru că se caută. [...] Cînd după un secol și jumătate nimeni nu mai scrie tragedii, toată lumea este încă de acord că ele nu puteau fi scrise mai bine decît o făcuseră în trecut poeții clasici. Viața istorică poate astfel elimina un gen, lăsînd intacte necesitățile legate de firea lui. Acceptarea genurilor are apoi un rol pozitiv și în creație. Limitările pe care genurile le impun, deopotrivă cu toate obstacolele în artă, au o funcțiune creatoare. Cine sparge și depășește limitele genurilor poate mai ușor să se piardă în nedeterminarea lipsită de formă. Disciplina genurilor garantează însă rigoarea formală, strictețea compoziției. Apoi în aceste granițe restrînse, imaginația împiedicată să se desfășoare în suprafață se concentrează și se adîncește. [Tudor Vianu, *op. cit.*, pp. 167-168, 170.]

SEMNIFICAȚIA FILOSOFICĂ A ARTEI

Toate creațiile de artă, nu numai acele organizate în forme închise, sînt sau pot fi armonioase. În toate, întrucît sînt artă adevărată, părțile și ansamblul întrețin în-

tre ele acea multiplă relație de corespondență, pe care o desemnează termenul de simetrie sau concinitate. În nici o operă cu adevărat izbutită nu este cu putință să modifici sau să suprimi un element fără ca întregul să nu se modifice sau să nu se strice. Numai operele caduce sînt lipsite de concinitate; numai pe acestea le însoțim cu sentimentul că sînt niște produse arbitrare sau că cel puțin unele din părțile lor sînt arbitrare, că ele ar putea fi altfel decît sînt în realitate. Dimpotrivă, sentimentul cu care însoțim operele în adevăr izbutite este acel al necesității. În acest sentiment al necesității se exprimă aprobarea noastră pentru întregimea operei și pentru fiecare din părțile ei. În fluctuația universală, opera de artă reprezintă un punct fix, o realitate care nu numai că nu poate fi altfel decît este, dar căreia nici nu-i pretindem altă formă decît aceea pe care o are. Zona indeterminării este suprimată în jurul operei de artă, și acest produs pe care trebuie să-l atribuim libertății, pentru că nimeni nu constrînge pe artist să creeze în afară de propria lui pornire, este, în același timp, produsul cel mai necesar din lume, pentru că nu putem nici clinti, nici schimba ceva din el.

[...] Dezvoltările de pînă acum ne permit să situăm arta în mijlocul lumii, în acord cu concluziile cele mai plauzibile ale științei și ale filosofiei. Pentru concepția modernă, lumea este proces, dar un proces în care sistemele labile tind să fie înlocuite prin sisteme stabile. Unui astfel de sistem îi dăm numele de armonie. Procesele lumii nu se dezvoltă însă pornind din același moment și cu același ritm în toate planurile. În materia cosmică el pare a fi mai vechi și pare a se fi organizat în sisteme mai stabile. Astfel, deși nu putem spune și nici nu este posibil ca procesul cosmic să fi încetat și ca stabilitatea rezultatelor lui să fie absolută, totuși, armonia mecanică a universului este una din cele care pot comu-

nica spiritului ideea de armonie. Al doilea produs armonios al lumii este arta. Cum sistemul cosmic este relativ stabilizat în momentul în care oamenii au alcătuit primele opere de artă, s-a recunoscut în armonia artistică un reflex al armoniei cosmice. Raportul trebuie însă mai degrabă inversat, căci nu este probabil ca procesul cosmic să fi încetat și armonia rezultatelor lui să fie absolut stabilă, în timp ce împrejurarea aceasta este sigură pentru opera de artă, care prin perfecțiunea organizării ei reprezintă un sistem inevoluabil și închis. În loc de a vorbi deci despre armonia artistică a cosmosului, ceea ce, dealtfel, s-a făcut de mai multe ori. Dar mai cu seamă în legătură cu structura, activitățile și rezultatele activității omenești, ori de cîte ori întîmpinăm sisteme relativ închise și stabile sîntem înclinați a le recunoaște o calitate artistică.

[...] Semnificația filosofică a artei constă, după cele arătate mai sus, în faptul de a reprezenta de pe acum în formele ei proprii prefigurația țintei generale către care se silește întregul univers, cu reușite deocamdată parțiale și instabile. Succesul deplin și permanent al operei de artă echivalează cu făgăduința succesului pe care cosmosul material pare a-l fi obținut pentru sine și pe care spiritul omenesc și-l poate făgădui în toate domeniile activității lui. Opera de artă poate fi înțeleasă ca un adevărat program al vieții spirituale a omului. Ea conduce întreaga operă a culturii. Glasul ei pare a spune că ceea ce i-a izbutit ei poate să izbutească tuturor ostenelilor omenești. În toate domeniile culturii, după exemplul artei, ne putem sili către armoniile realizate de ea pînă acum. Pentru că există artă, poate exista o societate mai bună, o viață morală mai nobilă, o știință mai completă, mai adîncă și mai adevărată. Semnificația filosofică a artei se completează pentru cine știe să înțe-

leagă că în armonia ei este configurat însuși destinul glorios al spiritului.

Se înțelege atunci care este responsabilitatea artistului în mijlocul culturii contemporane. Desigur, nu vom cere artistului să prezinte numai frumusețea armonioasă, după care nu-i vom impune nici formele închise ale clasicismului. Gustul și conștiința modernă cer mai degrabă artei un spațiu destul de larg pentru a cuprinde toate contrastele naturii și vieții. O artă alimentată din singurele aspecte de frumusețe ale lumii, adică una în care se reflectă numai ce a ajuns la o armonie relativă în procesul universal, este nu numai săracă în raport cu conținutul de fapt al lumii, dar și amenințată să se perimeze prin însăși explozia tuturor acelor forțe iraționale și anarhice ale lumii care, prin adevărul lor, pot compromite ficțiunea artei. Nu vom cere deci artistului să reprezinte numai frumusețea, dar îi vom cere vigoare, putere de a-și domina materialul, de a-l supune formei, de a-l organiza cu strictețe, de a obține un lucru desăvîrșit. Artistul este și trebuie să fie lucrătorul cel mai sever cu sine însuși, cel mai zelos în urmărirea perfecțiunii, reprezentantul cel mai tenace al forțelor organizatoare ale lumii. În practica vieții comune ne putem mulțumi și cu modesta contribuție a bunăvoinței morale. Din lanțul bunăvoințelor se constituie progresul moral în întregimea speței noastre. În știință, savantul se poate mulțumi și cu o simplă contribuție fragmentară, deoarece rezultatele lui pot fi reluate și completate de alți cercetători. Artistul este însă autorul unei lucrări care nu poate fi reluată, îmbogățită și desăvîrșită de altcineva. Mărginită în sine însăși, ca orice sistem închis, opera de artă nu este veriga unui lanț. În ea se organizează și se istovesc puterile unui singur om și poate ale unei singure clipe. De aceea, severitățile noastre față de artă sînt mai mari decît acele pe care obișnuit le îndreptăm către

faptele vieții practice și către cercetările științei. Nici uneia din acestea nu le cerem desăvîrșirea. O operă de artă nedesăvîrșită este însă nu numai un prilej pierdut, pentru că nimeni n-o mai poate reface și desăvîrși, dar și o adevărată înfrîngere a spiritului în năzuința lui către armonie, în singurul domeniu în care ea poate fi atinsă de pe acum. [Tudor Vianu, *Opere* 7, pp. 460-465.]

TEZELE UNEI FILOSOFII A OPEREI

MUNCĂ ȘI OPERĂ

Prima lumină pe care o putem obține asupra esenței operei o dobîndim actualizînd reprezentările implicate de cuvîntul care o denumește, mai cu seamă dacă alăturăm acest cuvînt de termeni apropiați și pe care vorbirea curentă îi asociază adeseori. Desigur, opera este produsul muncii, un rezultat al ei. Nu orice muncă produce însă opere. Există munci improductive, activități care se desfășoară în van : opera nu le încununǎ. Dar chiar muncile productive, ca, de pildă, acele cu rol pozitiv în economia unei societăți, nu se concretizează, pînă la urmă, într-o operă. Munca unui salahor, a unui muncitor care controlează și face să funcționeze o mașină, nu produce o operă. Opera este produsul singurelor munci capabile să sfîrșească într-un rezultat concret și relativ durabil. Vorbim apoi de munca organismului, dar nu de opera lui. Inima muncește din greu în timpul ascensiunilor laborioase. Vorbim apoi, printr-o metaforă abia simțită, și de munca unei mașini. Dacă vorbim de munca organismului și de aceea a mașinilor, dar nu de opera lor, împrejurarea provine nu numai din lipsa rezultatului

concret și durabil, dar și din aceea a finalității sau a agentului moral sau a valorii. Nu asociem cu munca unei mașini sau a unui organ ideea unei cauze finale, adică a reprezentării unui scop care ar călăuzi-o în timpul efortului său. Fiziologii vorbesc de mecanismul inimii; ipoteza finalistă le este inutilă pentru a explica modul în care mușchiul cardiac absoarbe și respinge lichidul sanguin. Desigur, activitatea inimii face parte din unitatea funcțională a unui agent fizic și mașina nu lucrează decît supravegheată de un lucrător. Agentul fizic nu este însă și unul moral și lucrătorul, cu însușirile lui de atenție, conștiinciozitate și abilitate, rămîne exterior muncii însăși a mașinii. Cînd vorbim de munca mașinii, iar nu de aceea a lucrătorului care o conduce, nu ne reprezentăm în ea o prezență umană, calitatea morală a unei persoane. Deși din mașină pot ieși obiecte concrete, durabile și valoroase, lipsa calității ei de persoană, de agent moral, ne împiedică a vorbi despre operele ei. Tot astfel, cu toate că și organismul, prin produsele lui, poate produce unele obiecte concrete și de o oarecare durabilitate, lipsa de valoare a acestora ne oprește a vorbi despre opera lui. Lipsa unuia singur din atributele amintite, produs concret și durabil, finalist, al unui agent moral, posedînd o valoare, retrage rezultatului unei munci calitatea unei opere. Opera întrunește însă toate aceste atribute. Prelungind aceste prime indicații, furnizate de analiza vorbirii, putem obține o definiție a operei.

MUNCA SAU OPERA NATURII ?

Cît de indispensabilă este gruparea tuturor atributelor semnalate mai sus, pentru a distinge între simpla muncă și aceea care se încunună printr-o operă, ne dăm seama atunci cînd ne oprim în fața activităților naturii.

Un naturalist, căruia îi este suficientă ipoteza materială și mecanicistă, va vorbi cel mult de munca naturii. Un filosof spiritualist sau un panteist vor vorbi despre opera ei. Cine admiră opera naturii, cu prilejul înfloririlor ei periodice sau a speţelor vegetale și animale care s-au diferenţiat treptat și stăpînesc azi pămîntul, sau cu ocazia proceselor geologice care au conformat peisajul planetei noastre, gînditorii și poeţii care își mărturisesc entuziasmul lor cu privire la miracolul armoniei în organizarea materiei vii și chiar la frumuseţea aspectelor luate de materia moartă, introduc neapărat, în chipul lor de a considera natura, ideea finalităţii, a calităţii morale a agentului creator și a valorii produsului lor. Divinitatea exterioară creaţiei sau spiritului infuz în întreaga natură lucrează călăuzit de un scop, după un plan, prin spontaneitate morală și obţinînd valori, pentru toţi filosofii spiritualiști, teiști sau panteiști. Ipoteza spiritualistă și religioasă este totdeauna prezentă în vorbirea acelora care ne invită să admitem operele naturii. Respingerea acestei ipoteze nu ne mai dă dreptul să vorbim decît despre munca ei.

DEFINIŢIA OPEREI

Opera, orice operă, este deci produsul finalist și înzestrat cu o valoare al unui agent moral, de obicei al unui om, considerat în calitatea morală a fiinţei lui. Produsul pe care îl numim operă are o realitate concretă și relativ durabilă. Realitatea lui se afirmă atunci cînd se desparte de creatorul care l-a produs. Relaţiile operei cu creatorul său sînt însă mai complexe, după cum vom vedea din desfășurarea acestei analize. Deocamdată ne este suficient să observăm că nu există operă decît acolo unde produsul s-a izolat de creatorul lui și de procesele active care i-au



premers. Cîtă vreme artistul visează sau lucrează și atîta timp cît savantul experimentează, își verifică rezultatele, le completează sau le amendează, opera nu există încă. Opera apare numai atunci cînd, creatorul simte că lucrarea lui a atins un termen dincolo de care este inutil să mai continue și atunci cînd, în spațiul lumii, opera ocupă o poziție opusă creatorului său, creatorul privind din punctul său către punctul operei și luînd cunoștință de ea ca de un lucru deosebit de sine.

Pentru a atinge acest rezultat, creatorul și-a propus un scop și a lucrat după un plan. Există, desigur, în cristalizarea treptată a unei opere și efecte neprevăzute de creator, independente de scopul propus și de planul după care lucrează. Există în cursul realizării unei opere și substituții de scopuri, creatorul orientîndu-se la început după un scop și hotărîndu-se apoi să adopte un altul. Nu există însă opere produse în întregime de întîmplare. Efectele neprevăzute au trebuit să fie selectate, introduse într-o structură finalistă, recunoscute adică drept utile și adaptate scopului urmărit. Iar acest scop, oricîte alte scopuri anterioare ar fi înlocuit și oricît de tîrziu ar fi început să orienteze lucrarea către rezultatul ei definitiv, a trebuit să se precizeze pentru ca opera să apară.

Produsul finalist, care este opera, creatorul îl obține conformînd un material. Materialul nu trebuie să fie neapărat materie : materialul nu este totdeauna material. Un savant, un filosof, un moralist conformează un material spiritual, un material de concepte, de judecăți, de raționamente. Lucrarea de notație a rezultatelor sale poate fi o operație secundară și neesențială. Auguste Comte, meditîndu-și lucrările pînă în ultimele lor amănunte, așa cum ne asigură biografii lui, putea să-și considere opera împlinită încă din faza ei pur mentală, înainte de transcrierea ei grafică. De asemeni, un inginer

poate să-şi privească opera încheiată îndată ce încredinţează proiectul său constructorilor tehnici, care urmează s-o realizeze materialmente. S-ar putea spune că în cazul inginerilor, opera trece prin două faze ale materializării, opera este însă gata odată cu cea dintîi dintre ele, adică cu proiecţia în plan a viitoarei lucrări spaţiale. Evident, împrejurarea se schimbă pentru alţi creatori de opere. Pentru unii din aceştia realizarea materială a concepţiei lor poate să modifice concepţia însăşi. Pictorii şi sculptorii, dar şi unii meşteşugari, fac adeseori această experienţă. Materia nu este pentru ei un vehicul indiferent al concepţiei, ci un factor cu rol pozitiv şi creator în desăvîrşirea operei. Sculptorul care, modelînd lucrarea sa în pămînt, o vede tăiată în piatră sau turnată în bronz, ştie că felul materiei pe care o va întrebuinţa este un factor constitutiv al operei sale. Opera este pentru el esenţialmente materială.

Manevrînd un material, creatorul îi dă o formă. Rămîne o problemă, pe care urmează încă s-o discutăm, dacă analiza filosofică poate menţine deosebirea curentă dintre materialul şi forma operei. Este mai probabil că nu există material absolut amorf şi că în cel mai brut dintre ele a lucrat un principiu formal. Forma însăşi este unitatea unei multiplicităţi, o *unitas multiplex*. A conforma înseamnă a unifica, a integra o multiplicitate. Cum nu există însă decît materiale formate, fie numai chiar prin lucrarea pregătitoare a naturii, a conforma înseamnă a integra o multiplicitate de unităţi multiple. Orice operă este un întreg multiplu. Din acest punct de vedere, a crea o operă înseamnă a duce mai departe lucrarea de organizare formală a naturii.

Operele omeneşti se înlănţuiesc astfel cu procesele naturii, dar, în acelaşi timp, i se opun acesteia. Căci orice operă este un obiect nou în natură, pe care natura nu l-a putut singură produce. Forţele naturii pot dezorganiza

opera umană, dar n-o pot înlocui. Există o adversitate continuă între natură și operele omului, deși acestea nu se pot produce decît conformînd materialele puse la îndemînă de natură și folosind mijloacele date împreună cu legile ei. Solidaritatea operei cu natura nu exclude însă antagonismul lor. Orice operă este apoi supraadăugată naturii. Suma tuturor operelor alcătuiește, pe planeta noastră, o regiune nouă, o sferă de proveniență pur umană, *tehnosfera*. Un organism animal sau o plantă, în momentul apariției lor, sînt și ele obiecte noi, în sensul că lipseau pînă atunci din natură ; ele posedă, cu alte cuvinte, o noutate cantitativă, dar nu și una calitativă. Opera are însă totdeauna o noutate calitativă. A zecea mie sau a suta mie de perechi de ghete ieșită dintr-o fabrică au o valoare deosebită, o altă calitate economică, tocmai pentru că sînt a mia sau a suta mie pereche de ghete. Plantele și animalele nu-și schimbă calitatea odată cu multiplicarea lor, decît atunci cînd sînt cultivate de om pentru a satisface unele din nevoile lui ; plantele de pe terenurile de cultură și animalele din crescătorii se înscriu însă printre operele omului ; ele fac parte din tehnosferă.

Printre opere sînt unele care sînt nu numai noi, dar și unice. Calitatea lor deosebită nu provine din punctul pe care îl ocupă într-o serie omogenă, ci tocmai din faptul că nu aparțin unei serii, nu s-au repetat și nu sînt repetabile. Acestea sînt operele științei, ale filosofiei, ale artei. Noutatea lor este originalitatea. Există deci o noutate cantitativă, una calitativă și una calitativ-originală. Acest din urmă atribut îl recunoaștem numai operelor savanților, filosofilor și artiștilor.

O nouă deosebire ne apare în punctul acesta. Deși originale, operele științei și ale filosofiei nu sînt atașate de materialul în care se manifestă decît prin legături disolubile. Aceeași teorie științifică sau filosofică, aceeași

prezentare de fapte sau aceeași argumentare se poate face, cu alte cuvinte, într-o altă ordine sau cu alte metode ale expunerii. Numai operele artei sînt atît de indisolubil legate de forma înfățișării lor materiale, încît orice schimbare a acesteia le modifică sensul și valoarea. Originalitatea operei de artă exprimă deci un raport special între concepția artistului și forma materială care o manifestă. Precizăm natura acestui raport atunci cînd spunem că originalitatea operei de artă este imutabilă.

Distingînd între forma manifestării lor materiale și sensul lor, putem spune că operele științei, ale filosofiei și ale artei sînt simbolice. Ele au acest caracter ca orice fapt de limbă. Cuvîntul sonor sau scris și legătura dintre cuvinte semnifică o realitate deosebită de ele însele, și anume un concept sau o legătură de concepte. Cele dintîi sînt, așadar, *ceva* pus în locul *altcuiva*, substitute sau simboluri. Realitatea substituită prin cuvinte și prin conexiunile lor, adică formațiunile intelectuale pe care le numim concepte, judecăți sau raționamente, au în operele filosofice și ale științei un înțeles precis. Cînd regăsește acest înțeles, adică atunci cînd în locul substitutului a aflat substituitul, spiritul își întrerupe cercetarea. Spunem, din această pricină, că înțelesul unei opere științifice sau filosofice ocupă adîncimea unei perspective limitate. În operele artei însă, dincolo de substituitul format de cuvinte, sunete, mișcări, linii, forme, volume, culori etc., regăsim un înțeles pe care nu-l putem subordona unui concept sau unei legături de concepte precise, un înțeles mai bogat și care, debordînd necontenit conceptul, provoacă lucrarea niciodată limitată a restabilirii înțelesului. Simbolul artistic este deci ilimitat. Originalitatea artistică este nu numai imutabilă dar și ilimitat-simbolică.

Însumînd rezultatele analizei de mai sus și înainte de a le valorifica în atîtea probleme ale fenomenologiei



generale a operei și ale aceleia speciale a operei de artă, putem spune că opera este *produsul finalist și înzestrat cu valoare al unui creator moral, care, întrebuințînd un material și integrînd o multiplicitate, a introdus în realitate un obiect calitativ nou.* Acest obiect calitativ nou este original și simbolic în cazul operelor filosofiei și ale științei. El este imutabil original și limitat simbolic în cazul operelor filosofiei și ale științei. El este imutabil original și ilimitat simbolic ín cazul operelor artei.

[...] Definirea operei și, în cele din urmă, a operei de artă, s-a făcut printr-o serie de atribute, a căror însumare continuă să marcheze trecerea de la natură la tehnică și la artă. Există însă și unele controverse cu privire la delimitarea acestor domenii. În șirul operelor, arta este cea mai determinată, aceea care întrunește numărul cel mai mare de atribute. Retrăgînd unul sau altul din aceste atribute, parcurgem drumul invers : de la artă, la tehnică și la natură. Există deci posibilitatea ca, din unghiul artei, să precizăm granițele domeniilor conexe și să limpezim unele din controversele care pot apărea cu această ocazie. Opera de artă ne-a apărut deci ca :

1. Produsul
2. unitar și multiplu,
3. înzestrat cu valoare,
4. obținut prin cauzalitate finală,
5. al unui creator moral,
6. dintr-un material,
7. constituind un obiect calitativ nou,
8. original imutabil — și
9. ilimitat simbolic.

Prin singurele prime două atribute nu ne găsim încă în domeniul operelor. Natura cunoaște și ea produse de integrare, unitare și multiple. Evident, aceste produse posedă adeseori o valoare, totuși aceasta nu apare decît prin munca omului care trebuie să opereze cel puțin

pentru a le extrage și a le transporta, dacă nu pentru a le da un început de transformare. Arborele din pădure nu devine o valoare decît abătut și transportat, dacă nu și transformat în material de construcție. Intervenția muncii unui om, adică a unui agent moral, valorifică produsele naturii și le dă caracterul unor opere. Am văzut însă [...] că în ipoteza unei metafizici spiritualiste, teiste sau panteiste, produsele naturii pot fi considerate și ele ca opere, valoarea provenindu-le atunci din alt izvor decît acel al muncii omenești, dar tot din activitatea unui agent moral.

Cu al treilea atribut, din șirul celor notate mai sus, intrăm deci în domeniul operelor, dar deocamdată în acel al operelor tehnice. Orice operă tehnică este un produs material de integrare, valoros, finalist, datorit unui creator, înscriind în realitate un obiect nou. Noutatea operei tehnice este oare cantitativă sau calitativă ? Putem oare recunoaște operelor tehnice noutate originală ? Desigur, prima operă tehnică dintr-o serie omogenă, primul telefon, primul avion, primul post de radio-emisiune și radio-recepție au fost opere originale. Toate celelalte opere tehnice de același fel, repetînd modelul inițial, n-au mai avut decît o noutate cantitativă, deopotrivă cu a tuturor operelor pe care le numim bunuri economice sau mărfuri. Între primul și al miilea aparat de radio există deosebirea dintre calitate și cantitate. Prin calitatea originalității lor, primele opere tehnice dintr-o serie, așa-zisele invenții, se înrudesc cu operele științei. Inventatorul nu este numai un tehnician, dar și un om de știință, un savant cunoscînd principiile și legile. Ceilalți făuritori de opere, care repetă invenția primitivă, sînt numai tehnicieni. Prin atributul originalității, intrăm deci în domeniul științei, ca și al filosofiei. Am văzut, în fine, că abia prin originalitatea imutabilă și prin simbolismul ilimitat pătrundem în regiunea artei. Analizele ulterioare ne vor

arăta că multe din operele care aspiră la condiția artei, dar cărora le lipsesc calitățile ei esențiale, reurcă, de fapt, în domeniul teoretic sau în cel tehnic.

REALISMUL ŞI IDEALISMUL OPEREI

Fiind un produs, opera este exterioară producătorului. Ideea de produs nu presupune însă neapărat exterioritatea spațială. Un gînditor care își meditează lucrarea sa pînă în ultimele amănunte, înainte de a o încredința hîrtiei și tiparului, poate spune că opera sa a fost gata încă din faza ei pur mentală. În ce sens opera acestuia îi este însă exterioară ? Mai întîi, în sensul că opera este exterioară proceselor care au premers-o, că este termenul final și încununarea acestora. Împrejurarea aceasta este însă un caz limită și oarecum conjunctural. În marea majoritate a cazurilor, exterioritatea este și spațială. Dar, după cum în soluție ideală, exterioritatea nu trebuie să fie neapărat spațială, nici simpla desprindere spațială nu este suficientă pentru a se obține caracterul exteriorității față de producător, în sensul care este caracteristic operei. Opera este exterioară creatorului în înțelesul mai precis că s-a dezvoltat și există după propriile ei legi.

[...] Opera are o viață a ei, o legalitate autonomă și imanentă, nu pentru că reproduce un model superior și etern, dar pentru că se dirijează după un scop ales de creator, care îi prescrie apoi drumul realizării. Sentimentul luptei cu opera nu provine, pentru creator, din caracterul constrîngător al modelului pe care opera ar năzui să-l reproducă, ci din faptul că lucrarea finalistă a realizării poate să fie uneori ezitantă, poate să nu se lumineze prin aceeași limpede conștiință în toate etapele

ei. Orice operă este, fără îndoială, produsul unei invenţii, deşi nu al uneia arbitrare. Materialul şi mijloacele de care creatorul dispune, legile naturale de care trebuie să ţină seama, limitează invenţia, îi dă un anumit curs. Dar material, mijloace tehnice, legi naturale sînt adaptate scopului postulat de inventator, sînt introduse în structura finalistă a operei viitoare. Oricare ar fi limitele de care creatorul trebuie să asculte, la originea operei stă postularea idealistă a scopului urmărit. A inventa înseamnă a face natura să se supună unei cauze finale, afirmată şi dorită de inventator. Opera consecutivă actului de invenţie este un produs ideo-realist.

FORMA CA UNIFICARE

Individualitatea organică este *specifică* în primele forme ale vieţii ; organismele au adică individualitatea speţei lor. Odată cu înmulţirea şi diferenţierea treptată a speţelor, individualitatea tinde către forma *singularităţii,* adică organismele încep a se deosebi nu numai de la o speţă la alta, dar şi înlăuntrul fiecărei speţe. Tendinţa aceasta culminează în om şi în creaţiile lui de artă. Opera de artă este sinteza cea mai singular-individuală. Unificarea părţilor într-un întreg, adică forma în ultimul înţeles dat acestui cuvînt, dobîndeşte în artă modalitatea sintezei, adică a fuziunii într-un produs calitativ nou, dar această sinteză nu este specifică, ci singulară sau originală. Cuprindem întreaga caracteristică a formei artistice, dacă ne gîndim că ea apare de cele mai multe ori prin conformarea unei materii anorganice şi folosind virtuţile ei pur fizice, mecanice, optice, sonore etc. Domeniul fizic nu cunoaşte însă decît mecanicitatea reversibilă şi

ignoră individualitatea. Caracteristica cea mai izbitoare a formei artistice este deci de a înfrînge mecanicitatea naturii și lipsa ei de individualitate. Forma artistică este deci expresia extremă a plasticității materiei. Forma artistică este rezultatul acțiunii prin care materia este adusă la condiția vieții pe alte căi decît ale evoluției biologice.

În ultimele generații de cercetători s-au înmulțit încercările de a descrie formele tipice în artă, stabilind, în genere, cupluri contrastante, ca, de pildă, forme în care domină unitatea sau multiplicitatea, forme deschise sau închise (Wölfflin), formele infinite și perfecte (Strich), forme organice sau geometrice (Worringer), serii și labirinte, perspective scenice și cartografice (Focillon) etc. Oricare ar fi interesul unei astfel de clasificări, ca un mijloc apt pentru a determina o primă cunoaștere a operelor și ca o metodă pentru a stabili afinitățile dintre opere felurite în unitatea unui curent, a unui cerc de cultură etc., ea rămîne totuși insuficientă pentru a ne conduce pînă în intimitatea individuală a formei. Căci, admițînd că într-un tablou de Rubens și unul de Rembradt stabilim aceeași precumpănire a multiplicității asupra unității, aceea și formă deschisă, aceleași perspective scenice etc., adică aceleași caracteristici ale barocului, nu epuizăm odată cu acestea individualitatea formei celor doi artiști, operele lor rămînînd profund deosebite, cu toate asemănările ce îi apropie. Știința formelor artistice n-are decît deci o valoare propedeutică ; ea poate fi apoi un adjuvant al istoriei. Conceptul filosofic al formei ne oprește să acordăm acestei științe o altă însemnătate. Formele fiind în fiecare creație de artă, unice, ele nu admit comparație și nici generalizarea asupra lor. Știința formelor ne duce numai pînă în preajma acestora ; de aci înainte intră în drepturile ei cunoașterea individuală, aceea a criticii artistice. [Tudor Vianu, *Opere* 7, pp. 512-514, 518-529, 549-550.]

CAMIL PETRESCU

(1894—1957)

Camil Petrescu a intrat în istoria gîndirii estetice din țara noastră prin elaborări dintre care cele mai cunoscute sînt *Teze și antiteze* (1933) și *Modalitatea estetică a teatrului* (1937), dar, într-un fel semnificativă pentru estetică rămîne și analiza fenomenologiei husserliene din *Istoria filosofiei* (1938), sau, partea ultimă din masiva lucrare *Știința substanței* (1938—1940) încă în manuscris. Importantă este opțiunea lui pentru intuiționismul bergsonian (vizibil și în analiza operei lui Marcel Proust, dar și-n opera literară), dar mai ales aceea pentru fenomenologie, atît pentru modul original în care a preluat, interpretat și prelungit demersul husserlian, cît și pentru „topirea" viziunii fenomenologice chiar în structura tipologică caracterologică a personajelor sale. Există astfel o strînsă corelație în „intuiția" esenței, predilecția lui pentru eroul însetat de absolutul ideii și preeminența acordată cunoașterii totale și totalizatoare în orice act al vieții și al creației. Pentru Camil Petrescu, însăși opera artistică nu este altceva decît viziunea ce aspiră spre integralitatea lumii orînduite într-o structură care stabilește și legitimează o semnificație totului. „Arta — spune Camil Petrescu încă în 1931 în articolul *Teatru de idei* — e dospire sufletească în tipare eterne și cu atît mai de preț această frămîntare cu cît izvorăște dintr-o conștiință mai complexă și mai abundentă".

Reproducem, în continuare, ideile sale despre frumos, artă, creație, critică utilizînd selecția de texte reprezentative în acest sens din opera sa, (intitulată *Maxime și reflecții*, București Editura Albatros, ediție îngrijită de Aurel Petrescu) precum și idei din *Modalitatea estetică a teatrului*, **București, Editura Enciclopedică, 1971.**

IDEEA DE FRUMOS ȘI DE ARTĂ

În ordinea realizărilor, ideea de frumos absolut e un joc de nebun închis în celulă... [Camil Petrescu, *Maxime și reflecții*, București, Editura Albatros, p. 2.]

Urîciunea nu e decît umbra frumuseții... [Camil Petrescu, *ibidem.]*

Arta e dospire sufletească în tipare eterne și cu atît mai de preț această frămîntare cu cît izvorăște dintr-o conștiință mai complexă și mai abundentă. [Camil Petrescu, *ibidem.]*

Arta nu e joc... Nu poate să fie glumă, nici meșteșug al culorii sau al cuvîntului... Arta e chin și întrebare... [Camil Petrescu, *ibidem.]*

Arta presupune însă concepția lumii ca o unitate, ca o devenire continuă. Nimic nu e prins în corsetul unei forme moarte, nimic nu e schematizat, iar opera e abstracție autentică. Din cuprinsul fluviului care curge cu vietățile lui, cu epavele și morții lui, spre deosebire de omul de știință care se mulțumește cu construcții mintale și simboluri, artistul abstrage un vas plin în care tot ce e viață dăinuie tulbure și vibratil. [Camil Petrescu, *op. cit.*, p. 3.]

Artă populară au avut în definitiv toate popoarele, căci nu există popor fără obiceiuri și tradiții. [Camil Petrescu, *op. cit.*, p. 4.]

Arta pură a devenit în timpul din urmă arta oarecum oficială a epocii, s-a academizat suferind acomodări des-

tul de surprinzătoare chiar sub aspectul etic, departe deci de principiul de a fi permanent în avangardă, așa cum se dorea explicat într-o vreme. [Camil Petrescu, *ibidem.]*

Sentimentul metafizic e continuă întrebare, continuă neliniște. Arta e cunoașterea acestui sentiment (care e deci în acest mod al său de neliniște, necontenită căutare și incertitudine...) [Camil Petrescu, *ibidem.]*

Artele plastice sînt *o* simplă modalitate a artei.

Întotdeauna modalitățile artei s-au interferat și nu ar fi fost păcat. Greșala cea mare constă în cîrpelile și interferențele de manieră, care întemeiate astfel pe confuzii, ridică aceste confuzii la pătrat. [Camil Petrescu, *op. cit.*, pp. 4-5.]

Arta vine din trecut și se prelungește sub formule viitoare. Nu e un uscat, nu e nici un stîlp vopsit verde, fără rădăcină, dar pe care e scris cu litere izmenite : modernism. [Camil Petrescu, *op. cit.*, p. 5.]

Arta e cunoaștere și cunoașterea exclude dogma. Înțeleg ca subiect de artă sentimentul dogmei, nu expresia dogmei. Aci posibilități sînt. [Camil Petrescu, *ibidem.]*

[...] arta înseamnă umanitate superioară, adevăr valabil în timp îndelungat. [Camil Petrescu, *ibidem.]*

[...]conștiința unui popor își are expresia în arta lui și această expresie, la rîndul ei, întărește conștiința, cum înîntărește gimnastica un corp. [Camil Petrescu, *ibidem.]*

Orice preocupări estetizante mi se par negația artei însăși. [Camil Petrescu, *ibidem.]*

Eu nu concep arta decît ca o expresie a adevărului, fie el și convențional, deci, arta are același obiectiv ca științele zise morale. [Camil Petrescu, *op. cit.*, p. 6.]

[...] *canoanele artei* perimate cereau cu stăruință *unitatea de acțiune*, tot așa cum cereau personaje *conturate, caractere*. Eroul a crescut de mic cu steaua în frunte, ca un prinț moștenitor de situații, în roman... [Camil Petrescu, *op. cit.*, p. 22.]

O literatură de cunoaștere presupune o anumită consecvență, o anumită răspundere a scrisului. Un divorț de toate prejudecățile literare. Și pe urmă presupune și *ce să cunoști*. [Camil Petrescu, *op. cit.* p. 6.]

Cinematograful pur e o aberație tot atît de mare ca și poezia pură, ca și logica pură. [Camil Petrescu, *ibidem.]*

ESTETICA ȘI CRITICA

Fixînd domeniul esteticei, și deci al criticei, în cercetatarea semnificației datelor perceptive și al realizărilor plastice, estetica fenomenologică a înlăturat dintr-o dată toate procedeele parazitare. Critica fenomenologică însăși pornește ca de la un postulat, de la primatul *ideii de valoare*. [Camil Petrescu, *op. cit.*, p. 13.]

Geneza unei opere de artă o va explica erudit istoria literară, existența și structura ei posibilă, farmecul ei, le va lămuri analitic, într-un stil ingenios și plin de finețe, estetica psihologică, condițiile fenomenologice ale creației le va descrie estetica autonomă, dar critica este

altceva, poate mai puţin, ori poate mai mult decît toate acestea. [Camil Petrescu, *ibidem.]*

Mai mult, din punct de vedere estetic este preferabil un subiect vulgar, căci acolo unde obiectul are valoare estetică, este pericol ca reproducerea să fie alterată în principiul ei, și astfel actul reproducerii să fie folosit doar ca mijloc, ca să se accentueze și să se plăsmuiască alte valori. [Camil Petrescu, *op. cit., p. 14.]*

Prejudecata estetică a naturii frumoase, INTANGIBILE e trezită ca multe prejudecăţi romantice. [Camil Petrescu, *ibidem.]*

Există o serie întreagă de preocupări în marginea esteticii și criticei, unele din ele inofensive, altele de-a dreptul dăunătoare bunului mers al artelor. Aceste preocupări exterioare esteticei, Müller-Freienfels le-a numit *alexandrinisme* și sîntem ispitiţi să păstrăm cuvîntul, deși Müller-Freienfels însuși, confundînd psihologia cu estetica e un alexandrin (...) [Camil Petrescu, *op. cit.* p. 16.]

Spre deosebire de literatura de creație, critica implică în criteriul valorii ei, condiția caducității. Impunîndu-se cu adevărat, își semnează în același act decretul perimării, fiindcă în aceeași clipă și-a dizolvat obiectul. Acesta fiind un fenomen nu mai poate fi reconstituit anume în amintire decît firește doar în cea involuntară, proustiană. [Camil Petrescu, *op. cit.,* p. 17.]

[...] Critica, fecundînd judecata de artă a contemporanilor, creează din obiectul ei o realitate nouă, din care ea însăși se exclude însă, ca fenomen individual și activ. [Camil Petrescu, *ibidem.]*

(Critica) este o judecată de valoare, este o prețuire a semnificațiilor, sub unghiul dialecticii culturale, funcțiunea ei este selectivă, nu explicativă. [Camil Petrescu *ibidem.]*

Poate că o societate evoluată cu adevărat e în stare să recunoască spontan valoarea judecății, iar autoritatea devine un act normal. Atunci critica își poate permite să fie calmă, fără stridențe, legănată și plină de sentimentul autorității ei, simțind privirile îndreptate asupra sa într-o atenție devotată care nu scapă nici o nuanță, nici o mișcare aluzivă. [Camil Petrescu, *op. cit.* p. 18.]

Criticul este un expert superior sau nu este nimic, tot restul e diletantism de cele mai multe ori dăunător. [Camil Petrescu, *op. cit.*, p. 13.]

Artistul nu poate povesti decît propria sa viziune despre lume. [Camil Petrescu, *op. cit.*, p. 8.]

Artiștii mari ai lumii n-au așteptat să se constituie estetica, pentru ca ei să poată crea opere de artă. [Camil Petrescu, *ibidem.]*

[ESTETICA TEATRULUI]

Termenul însuși de artă a teatrului implică, mai întîi, lămurirea conceptului de artă. Faptul că toată lumea discută cu ușurință, mai curînd ușuratec, asemenea problemă, cu toată lumea consideră *subînțeles* un concept valabil, nu trebuie să ne înșele. Cercetătorii de specialitate

știu că dezbaterile despre natură și specificul artei sînt inexplicabil controversate, că sînt numeroase teorii fundamental opuse despre relația artă și frumos natural, despre specificul esteticului, despre valoare în artă, și nu numai că nu s-au găsit soluții împăciuitoare, dar nici măcar asupra metodei nu s-a căzut de acord, căci este știut că se opune unei estetice filosofice „de sus“, o estetică filosofică „din jos“, ori unei estetici psihologice, o estetică autonomă.

Dealtfel, urmările acestei dichotomii teoretice se văd și în considerațiile despre obiectul cercetării noastre. Poate incertitudinea rezultatelor, arătată prin cercetarea critică de față, vine și din faptul că se judecă nediferențiat. Poate că dacă am desluși în întrebarea inițială două sensuri și le-am separa cu grijă, am realiza oarecare cîștig. Vom observa astfel că întrebarea despre ce este arta teatrului, trebuie să devie, deoparte *ce este teatrul ?*, așa cum există la capătul unei evoluții esențiale, căci repetăm că aci nu ne interesează devenirea istorică pur și simplu, ci evoluția intuirii esenței, iar pe de altă parte, întrebarea *ce e arta teatrului ?...* Strict teoretic nici asta n-am putea-o face, fiindcă în știința generală a artei, de pildă, ni s-ar recomanda o soluție tocmai pe dos. Noi socotim însă, după cum se vede, termenul *artă* acoperit cu termenul valoare și deci procedăm după uzul *critic* al culturii substanțiale.

Știința generală a artei procedează după uzul *istoric*, oarecum etimologic, și numește artă orice domeniu de manifestare care duce la creația de obiecte denumite în genere artistice, chiar cînd natura lor este extraestetică și extraaxiologică. [Camil Petrescu, *Modalitatea estetică a teatrului*, București, Editura Enciclopedică, 1971, pp. 134-135.]

D. D. ROȘCA

(1895—1980)

Filosoful D. D. Roșca, cunoscut în perioada interbelică prin raționalismul concepției sale, a debutat printr-un studiu (teza sa de doctorat în franceză, 1928) intitulat *Influența lui Hegel asupra lui H. Taine* în care este analizată în context și concepția estetică a celor doi gînditori. Lucrarea de bază însă care se pronunță asupra unor importante chestiuni de filosofie, etică și estetică este *Existența tragică* (1934). D. D. Roșca stabilește, printr-o fină analiză dialectică și plecînd de la un crez raționalist ferm, acordurile și diferențele care se instituie între atitudinea filosofică, atitudinea estetică și cea etică în fața existenței. Astfel, deși acordă un mare credit cunoașterii științifice, nu subordonează nici un moment filosofia și estetica acesteia în mod absolut, considerînd că acestea din urmă sînt legitime prin, dar și dincolo de cunoașterea „scientistă". Atitudinea filosofică este după D. D. Roșca „adînc înrudită cu atitudinea estetică avînd cu aceasta comună atitudinea față de întreg și fiind, în același timp, și o necesitate subiectivă" ca și cea a creatorului de artă. Iată cum conexează D. D. Roșca într-un mod sintetic amintitele domenii: „În felul ei, filosofia este, prin urmare, artă nu știință. Dar, întocmai cum marea artă poate produce și efecte de natură morală, ca pe un surplus ce vine și se adaugă la cele pur estetice tot astfel filosofia poate produce efecte morale neurmărindu-le direct, exaltînd și pe această cale puterea noastră sufletească și forțele noastre vitale" *(Existența tragică)*.

Finalmente, concepția sa impregnată de luciditate se vădește a fi o analiză rațional-optimistă asupra existenței umane. Acest fapt este vizibil din premisa necesarei înfrățiri — pe care D. D. Roșca o crede posibilă pe termen lung în istoria omenirii — dintre științific, filosofic, moral și estetic.

Reproducem, în cele ce urmează, ideile de bază ale concepției sale filosofice, luminate și din perspectivă „estetică", din *Existența tragică*.

[MORAL ŞI ESTETIC]

Înrudită adînc cu atitudinea estetică, atitudinea față de *Întreg*, comandată de această nevoie de ordin spiritual și nu biologic, este chestiune de ținută sufletească personală. Ținută subiectivă cu necesitate, ca și ținuta creatorului de artă.

În felul ei, filosofia este, prin urmare, artă nu știință.

Dar, întocmai cum marea artă poate produce și efecte de natură morală, ca pe un surplus ce vine și se adaugă la cele pur estetice, tot astfel filosofia poate produce efecte morale neurmărindu-le direct, exaltînd și pe această cale puterea noastră sufletească și forțele noastre vitale. [D. D. Roșca, *Existența tragică*, încercare de sinteză filosofică, Fundația pentru literatură și artă, 1934, pp. 22-23.]

Cunoașterea cea mai pură este [...] *alegerea* și considerarea unei forme oarecare de existență, a unui lucru pe care l-am *ales* din multe altele, nenumărate, peste care am trecut cu vederea. Judecata de existență : „lucrul acesta există" presupune ca prealabilă judecata de valoare : „lucrul acesta mă interesează, mă privește". *Astfel, orice funcțiune de cunoaștere vine dintr-o evaluare.* Lumea noastră, aceea care există pentru noi, se naște, prin urmare, dintr-o sumă infinită de evaluări, de valori, în sensul cel mai larg al cuvîntului.

Ceea ce se cheamă „fapt“, este, în acest sens, rezultatul a ceea ce se cheamă preferință, valoare. *Nu constat întîi ceea ce este, pentru că ceea ce este e infinit și inextricabil, ci aleg întîi ceva din ceea ce poate să fie. Astfel încît orice viziune presupune, chiar din momentul în care se naște, și o apreciere.* [D. D. Roșca, *op. cit.* pp. 197-198.]

Construcție în sfera lumii morale și-n împărăția sentimentului estetic.

„Moral“ și „estetic“ în sensul cel mai larg al cuvintelor. Întrucît nu credem că conținutul acestor noțiuni se epuizează complet între limitele faptelor exteriorizate-n elemente de natură palpabilă. Căci există, în domeniu moral și estetic, fapte nude ale sufletului. Intenții și realizări dincolo de frontierele exprimabilului cu ajutorul mijloacelor obișnuite și oarecum clasice de expresie. Categorie de acte pure aș zice, acte de cea mai autentică esență morală și estetică. [D. D. Roșca, *op. cit.*, p. 182.]

[...] Neliniștea metafizică umple străfundurile conștiinței noastre.

Cea mai înaltă probă a omeniei noastre, neliniștea metafizică este, între multele ce le avem, singura care nu poate fi clasată în genul : frică de amenințare, reală sau presupusă, a mediului înconjurător. E o neliniște oarecum gratuită.

Ca atare, ea este, în substanța ei, sentiment foarte de-aproape înrudit cu cel numit „fior estetic“. C-un anumit fel de fior estetic : cu cel care ți-l trezesc operele de artă de înaltă calitate. Căci, nu vi se pare că suprema poezie (în dramă și roman) închide, la rădăcina inspirației ei și în consecință și a emoției estetice pe care-o trezește, stări de conștiință ce nu se deosebesc de sentimentul numit neliniște metafizică decît în grad și-n a-

proape imperceptibile nuanțe...? [D. D. Roșca, *op. cit.*, pp. 211-212.]

Detașarea aceasta a filosofului nu se deosebește de cea pe care-o presupune atitudinea estetică autentică, decît prin faptul că este reflectată. (Detașarea artistului mare este oarecum instinctivă ; aceasta, fie că e vorba de arte cari lucrează cu date sensibile, cum sînt d. ex. sculptura sau pictura, fie că artistul își ia elementele de construcție din domeniul conștiinței, cum e cazul poeziei.)

Rară de tot în istoria gîndirii filosofice, prezentă totdeauna în substanța însăși a marii viziuni artistice, detașarea despre care e vorba realizează acea poziție spirituală superioară ce poate duce la cunoașterea supremă. Căci, renunțînd în chip absolut la scopurile și exigențele acțiunii — care deformează realitatea veritabilă — ea face, din viziunea directă a existenței, scop. Între toate atitudinile spirituale posibile, detașarea completă, imanentă totdeauna atitudinii artistului mare, și formînd punct de plecare pentru o filosofie ca aceea pe care-o discutăm în acest moment — punct de plecare de proveniență sentimentală — poate face posibilă în măsură maximă o concepție spectaculară a existenței.

Ca și-n arta mare, ceea ce l-ar interesa pe înțeleptul complet detașat ar fi : nu scopurile, ci însăși experiența, nu „devenirea“, ci „existența“. Asemenea limbajului poetic, limbajul lui ar avea atentă grijă de natura proprie a lucrurilor despre care ar vorbi, și nu s-ar mărgini să le indice numai fragmentar, în vederea transformării lor și-a acțiunii, cum fac limbajul practic și cel științific.

Pe-o astfel de poziție ideologică, atitudinea filosofică nu s-ar mai deosebi de cea estetică decît în mijloacele de expresie diferite la care recurg. Pornind din izvoare identice și urmărind aceleași scopuri, filosofia ar exprima cu ajutorul noțiunilor abstracte ceea ce marea artă ex-

teriorizează simbolic cu ajutorul culorilor, a pietrei, a imaginii verbale etc.

În acest caz — pe care filosofia nu-l realizează decît prelungind pe plan practic și-n chip absolut consecvent sentimentul deznădejdii metafizice — deosebirea mare care este între artă-filosofie de o parte și știință de altă parte ar fi cea care există între „trăire" și „adaptare". [D. D. Roșca *op. cit*., pp. 214-215.]

După constituțiile sufletești diferite în care se poate lua naștere, conștiința tragică poate duce, prin urmare, la două atitudini morale diferite în fața existenței. Una, de secretă descurajare, tinde, prin detașare de existență, să devie contemplație pură. Alta, de mare tensiune interioară, tinde, prin nevoia constantă de detentă, să devie pasiune spirituală transformatoare de Lume și hotărîtoare de soartă.

În cazul întîi, omul se aseamănă artistului mare prin detașarea completă de exigență. Planul vital de contemplație curată pe care-l atinge este cel pe care încearcă să rămînă constant creatorul de artă mare.

Vechii elini au așezat idealul înțelepciunii supreme în zona greu de atins a contemplației curate. Faptul nu se datorește întîmplării : elinii n-au fost oare și poporul cel mai dotat cu geniu artistic ?

În cazul al doilea, omul se aseamănă artistului mare prin libertatea interioară enormă (cea mai mare din cîte există) care-i modelează, ca pe-o operă de înaltă artă, viața. Această libertate este plămădită din aluatul în care-i frămîntată libertatea gravă a creatorului de artă mare. Ca-n suprema artă, gratuitul devine în viață lege supremă...

Privită-n această zare spirituală, viața, cu seriozitatea ei tragică, îmbracă haina fermecătoare și emoționantă la extrem a marei arte. Căci, pe creștetul unde ne-am

oprit, fiorul moral ce-l trezește în noi jocul tragic numit existență nu ne va apărea oare desprins din vibrații de aceeași natură din care se desprinde fiorul estetic ce ni-l dă jocul serios al artei mari? Din vibrații de aceeași natură, și numai de amplitudinea diferită? [D. D. Roșca *op. cit.*, pp. 245-246.]

EUGENIU SPERANȚIA

(1888—1972)

Cunoscut, mai les, prin studiile de filosofie și sociologice, Eugeniu Speranția s-a remarcat prin diversitatea preocupărilor intelectuale și prin unele încercări de sinteză. Fin și adînc cunoscător al istoriei filosofiei universale, a direcțiilor moderne de cercetare din antropologia filosofică, a psihologiei sociale, ca și a orientărilor din epistemologie, autorul *Introducerii în sociologie* (două volume apărute în 1938—1939) și a *Micului tratat despre valori* (1942) s-a pronunțat nu o dată despre problemele artei și ale frumosului. Lucrarea special dedicată temelor esteticii este *Papillons de Schumann*, subintitulată semnificativ *Despre principiul unic al vieții, dramei și frumosului*. Apărînd ideea vieții ca totalitate și ca armonie interioară a acestei totalități, Eugeniu Speranția găsește totodată că, interesul estetic reprezintă forma supremă de contemplație și detașare a omului, modul cel mai nobil și mai înalt spiritual de bucurie în fața vieții, de trăire spiritualizată a dramatismului inerent acesteia.

Din opera sa cuprinzătoare mai amintim: *Apriorismul pragmatic*, Partea I-a. *Elaborarea conceptelor* (1912); *Apriorismul pragmatic*. Partea a II-a. *Contribuțiuni la psicho-biologia gîndirii* (1922). Trimiteri la domeniul artei se găsesc în aproape toate cărțile și studiile sale.

METAFIZICA INTERESULUI ESTETIC

Impresiile simțurilor exterioare se zbat în noi într-o diversitate care a fost numită „haotică“, într-o continuitate amorfă, multiplă, diversă și fără sens, ca un caleidoscop de posibilități atît de nesfîrșite, încît ar putea să pară cu desăvîrșire monoton și obositor dacă interesul, ca un suflu rectiliniar, n-ar tăia pîrtii relativ durabile prin noianul veșnic răscolit și jucăuș.

„Interesul“ în percepțiile noastre dă lumii forma pe care i-o vedem, pentru că, din troienele de material anonim și instabil, el clădește lucruri și poziții, fapte și sensuri. În cîteva mii de puncte pe care le-ar azvîrli cineva întîmplător pe o foaie de hîrtie, „interesul“ poate descoperi succesiv forme geometrice, litere, nenumărate figuri semnificative ; tot el le poate apoi distruge fără ca mîna să poată să le atingă și poate construi apoi altele noi, din același material.

Cît „arbitrar“ putem pune oare în „interesul“ cu care fiecare din noi își clădește universul său — iată o întrebare aproape fără sens. Interesul, fără de care intuiția nu e posibilă, este rezultanta vieții tale integral manifestate, este însuși gestul fundamental și esențial al vieții. Iar „arbitrarul“ e, în ordinea voluntară, același fapt care-n ordinea intelectuală se numește interes : e aspectul voluntar al aceleiași individualități în plină funcțiune. Interesul mintal și arbitrarul voluntar sînt ipostaze ale conștiinței (conștiința fiind convergența tuturor tendințelor și reacțiilor actuale ale vieții individuale, într-o sinteză omogenă și univocă).

Intuiția cuprinde, în tot cazul, nu numai informații asupra lumii exterioare, ci poate încă și mai mult : revelări despre finalitățile și posibilitățile noastre interioare. Ea cuprinde, din haosul obiectiv, numai ceea ce convine or-

dinii subiective. Și dacă „obiectele“ ne apar determinate, în contururi precise și în durate precise, precizia și limitele nu sînt ale lor. Conținutul primitiv, el singur, ne este dat ; forma e creație de a noastră. Dar formele create de noi devin și ele însele obiect al atenției, deci conținuturi ; și, contemplîndu-le, ne iluzionăm, căci ne încredem în posesiunea unor realități exterioare autentice. O minuțioasă analiză ne descoperă atîta construcție proprie în ceea ce credem că ar fi conținut primitiv, dar inițial, încît, firește, sîntem ispitiți să ne întrebăm : la cît se reduce, la urma urmei, „datul“ brut și autentic ? Unica soluție radicală este cea care-l leagă cu desăvîrșire. Toate celelalte sînt compromisuri, care nu fac decît să mute, cînd mai aproape, cînd mai departe, gardurile dintre formă și conținut.

Dar dacă, în însăși intuiția lumii obiective, activitatea de creație desfășurată de „interesul mintal“ e atît de pronunțată încît existența ei face problematică însăși existența „datului“, cu atît mai mult, în oricare alt proces intelectual, interesul este forța decisivă, analogă forței magnetice care organizează și distribuie în forme și figuri firele de pilitură de fier îngrămădite sau risipite mai-nainte fără formă și fără normă).

Atît reamintirea cît și exprimarea unui total de intuiții presupun o nouă intervenție de forțe, dar nu de forțe de origine exterioară ci interioară. Reamintirea implică interesul ca anumite intuiții să fie reînviate într-o anumită ordine și într-o anumită țesătură sau structură totală, precum e necesar un interes special pentru ca totalul astfel ordonat și împletit să fie exprimat.

Interesul, impuls activ, lucrează cu aceleași procedee ca și „forța vitală“ din embrionul viu. Acesta, anexînd substanțe din mediul fizic ambiant, își construiește organe după planul cel mai adecvat, dictat din întunericul ancestral. Celălalt, adică interesul, eșafodează edificii im-

palpabile și ades fugitive, din imagini peste imagini, în pozițiile cele mai congruente cu direcțiile sale. Cum vîntul, în treacătul său, întoarce în același sens toate giruetele din pisc de turn ; cum un zgomot puternic emis în preajma unei harfe deșteaptă vibrarea tuturor coardelor aceluiași ton și ale armonicilor lui, astfel „interesul" culege imaginile cele mai proxime și mai concordante, și cu o adevărată magie arhitecturală durează sisteme efemere de viziune și vis.

E imposibil de găsit o demarcație precisă între amintirea cea mai plată și imaginația creatoare cea mai avîntată. Și într-una, și în cealaltă, impulsul „interesului" e agentul care lucrează și selectează, răscolește și articulează. Deosebirea stă în măsura în care procesele actuale ale intuiției sensibile contribuie să procure „conținuturi" de origine obiectivă.

Contemplarea unui obiect sau fapt, ca și a unui eveniment complex, constituit dintr-o serie de detalii, presupune o aceeași univocitate a interesului care să poată să facă dintr-o totalitate de impresii variate, un singur obiect, o singură chestiune. Deosebirea dintre unele și altele e aci numai deosebire de durată, deosebire de rezistență a unui interes, pentru un interval mai lung sau mai scurt, peste o diversitate mai mică sau mai mare de elemente constitutive.

Obiectul contemplat poate fi o simplă curbă armonioasă, ori un grup plastic, Laokoon ; poate fi un simplu fîlfîit de voal ori un balet somptuos ; un simplu „mi" de argint tremurat, ori o întreagă simfonie : unitatea le-o face interesul unic care îmbrățișează totalul.

Între intuiție și contemplare estetetică, distincțiile sînt iarăși prea subtile și chiar prea vagi pentru ca să poată încuviința afirmația unei diferențe de natură. Oricît de mintal și oricît de puțin concret ar fi conținutul unui obiect „frumos" (cum e, de pildă, noțiunea ce o am despre

Divina comedie), el presupune, în contemplația sa pur intelectuală, ceva din atitudinea de „spectator“ (în sensul etimologic și în cel curent) pe care o pretinde simpla intuiție.

Și viceversa: oricît de concretă, brută și elementară ar fi o intuiție sensibilă, ea presupune din partea subiectului care suferă un — fie cît de imperceptibil — început de contemplare estetică.

Interesul cu care privim lucrurile are întotdeauna de unificat și de fuzionat într-un singur Tot o oarecare diversitate de date, fie ele oricît de elementare. Sforțarea către unificarea multiplicității, sentimentul că această sforțare reușește în „eul“ a creat o unitate nouă dintr-un material fără semnificație, este atitudinea elementară cuprinsă în orice intuiție și constituie forma embrionară a atitudinii așa-numite: „estetice“.

Fiecare intuiție e o victorie a spiritului asupra materialului, e o victorie a formei asupra conținutului. Dar orice victorie presupune o luptă și orice luptă e o dramă palpitantă.

Sforțarea intuiției e unul și același lucru cu impulsionarea interesului: pentru a percepe și a obține intuiția lucrului trebuie să-i porți interes; lucrul trebuie să fie „interesant“. În contemplarea lui recapitulezi desfășurarea acelei drame tăcute și minuscule care s-a petrecut în fundul conștiinței, în adîncurile misterioase ale vieții tale: drama luptei dintre unitate și diversitate, dintre spirit și materie.

Interesul pe care-l purtăm intuiției e de aceeași natură cu interesul epic și dramatic, și, pentru că din intuiție se dezvoltă evolutiv întreaga contemplare estetică, trebuie să bănuim că același interes epic sau dramatic ne animă și luminează orice obiect frumos și orice operă de artă. În orice plăcere estetică se ascunde urmărirea unei drame tainice și totuși captivante. [...] În fața oricărei opere de artă sîntem spectatori de teatru sau ci-

titori de emoționantă epopee. În fața frumosului pictural, sculptural și arhitectural, muzical, liric și pastelic, stăm cu inima strînsă, atîrnată în nesiguranță, ca un Quassimodo agățat deasupra unui abis.

Cade ori triumfă ?

La cine se referă întrebarea ? Cine se zbate și luptă în tacturile *Eroicei* lui Beethoven ? Dar cine e, într-un simplu peisaj de Corot sau Turner, eroul pe care, în goana sa spre ideal, satanice forțe vrășmașe cearcă să-l înăbușe în pîclă sau în umbră ? E „voința de a fi“ și „de a se face văzut“, care, într-o pînză de a lui Rembrandt, cucerește întunericul și se afirmă vibrînd intens. Cine a gemut îngrijorat și apăsat între toate liniile catedralei din Colonia ? Căci văd că acum, cînd o contempli, respiri tu însuți ușurat și triumfător. [...]

Pretutindeni te vezi pe tine, și vezi din tine singura licărire pe care spiritul tău o cunoaște și o gîndește : însuți spiritul, care luptă să fie.

În tot ce te interesează din lumea largă și banală, în tot ce te însuflețește în creațiile artei, urmărești încorporările multiple, proteice și capricioase ale spiritului tău neobosit. De aceea, are dreptate Aristotel cînd spune : ...„Tragedia își păstrează puterea chiar fără reprezentație și fără actori“ *(Poetica,* VI, 2).

În contemplația estetică, spiritul individualist se caută pe sine, nebunește, ca o umbră care și-ar fi pierdut omul. Se simte risipit și se vrea adunat : se simte parte și se vrea întreg. Și pretutindeni unde poate descoperi spectacolul sforțării spre reîntregire se oprește halucinat și își retrăiește, chiar și în miniaturile cele mai mizerabile, drama sa de proporții cosmice. [Eugeniu Speranția, *„Papillon“ de Schumann. Despre principiul unic al vieții, dramei și frumosului.* București, Editura „Cugetarea“, 1934, pp. 230-237.]

DIMITRIE CARACOSTEA

(1879—1964)

Folclorist și critic literar, Dimitrie Caracostea s-a pronunțat cu diverse ocazii, fără să întreprindă o cercetare explicită în acest domeniu și în probleme de estetică generală nu numai în cele de artă populară. Asemenea idei apar în *Arta cuvîntului la Eminescu* (1938), *Expresivitatea limbii române* (1942) și *Critice* I și II (1943—1944), dar mai ales în *Mărturisiri literare* (1933) din care și reproducem în continuare, utilizînd volumul *Studii critice*, Editura Albatros, București, 1982, ediție îngrijită de Ovidiu Bîrlea.

[CERCETAREA OBIECTIVĂ A OPEREI ȘI ESTETICA]

Unii au pus în centrul preocupărilor opera în sine, ca un ansamblu de mijloace artistice menite să dea forma unică unor intuițiuni poetice. Este punctul de vedere numit obiectiv, al creațiunii.

Alții, dîndu-și seama că, fără un subiect care s-o recepționeze retrăind-o, creațiunea de artă este ca și inexistentă, au căutat fie să noteze, fie să explice feluritele răsunete ale operei în sufletul publicului. Este punctul de vedere subiectiv sau, mai bine zis, receptiv.

Cu toate deosebirile de metodă, ambele atitudini au totuși ceva comun : punctul de plecare este creațiunea. Nimeni din cîți au experiență mai largă fie a istoriei, fie a actualității literare, n-ar putea să conteste necesitatea acestor două puncte de vedere. Cu toate deosebirile, adesea aparente, ele nu sînt decît două aspecte ale

acestei realități care, pentru trecut, alcătuiește esența istoriei literare, pentru prezent, esența criticii : creațiunea.

Poate că există însă un punct de vedere, nu zic mai înalt, dar mai cuprinzător, care să sintetizeze aceste direcții învrăjbite ?

Constat că imediat ce o creațiune literară intră în sfera preocupărilor publicului, capătă un aspect dinamic. Din operă izvorăsc o infinitate de stări sufletești ale celor care o recepționează. Aproape toată viața literară este alcătuită din aspectele mereu variate ale recepțiunii.

Dar oare acest dinamism n-are și o altă latură mai puțin subiectivă, nu poate fi urmărit și în factorii sufletești care au prezidat la însăși creațiunea formei de artă ?

Astfel, în chip firesc, ajungem să dăm atenția cuvenită artistului. Aici sînt trei puncte de vedere posibile : biografie, psihologie și viața pur artistică.

Firește, la început a predominat curiozitatea pur biografică. Dar pentru a da viață liniei externe a faptelor, treptat s-au impus și preocupările psihologice. În practică însă, această colaborare între istorie și psihologie a fost adesea lipsită de o axă în jurul căreia să se organizeze amănuntele. Lipsea o concepție despre istorie potrivită vieții creatoare ; lipsea mai ales convingerea, impusă de natura obiectului de studiat, că și în acest domeniu de investigație, centrul se cuvine să rămînă tot opera : către ea trebuie să converagă toate amănuntele.

Astfel, o nouă noțiune, aceea a vieții artistice, și mai ales un alt criteriu, cel estetic, trebuia introdus și în cercetarea istorică.

Dacă astăzi puțini mai tăgăduiesc legitimitatea colaborării dintre istoria literară și psihologie, ele făcînd una în practica cercetărilor celor mai de seamă, în schimb însă, conflictul dintre istorie și estetică dăinuiește. O bună parte din discuțiile congresului de istorie literară de la Budapesta a purces din acest conflict. De aici vin

și discuțiile atît de vii în Apus, cu privire la criza istoriei literare.

Pe cînd filosofia vremii și aproape toate disciplinele științifice au făcut pași hotărîtori către o concepție dinamică, punînd în centrul preocupărilor conceptul de viață și tot ce decurge de aici, critica și istoria literară au rămas încă la vechile forme și la vechile mijloace statice. Pe critici și esteticieni îi apasă întreg trecutul ideologiei estetice ; pe istoricii literari nelămurirea conceptului de istorie în raport cu esența istoriei literare : poezia. Astfel se explică înclinarea unor cugetători moderni de a separa definitiv în studiul literaturilor istoria de estetică. Nu putem însă accepta această formulă pentru că ea separă ceea ce în viața literară este neseparat.

Cît timp dăinuiește concepția că istoria literară este o colecție de mărunțișuri, neintegrată în viața artistică, o împăcare între aceste extreme, istorie și estetică, nu se poate realiza. Dacă însă prin istorie înțelegi tot ce este operant, adică tot ce duce către forme superioare de viață, un punct de vedere sintetic poate să fie cîștigat.

În studiul literaturilor, vremea noastră este încă bîntuită de conflictul dintre aceste două domenii : de o parte, staticul sau contemplarea sau esteticul, cum i se mai zice ; de altă parte, istoricul, în sensul vechi al cuvîntului. Reprezentanții ambelor atitudini stau ca două tabere față-n față și se privesc de la înălțimea unor certitudini absolute, fiecare socotind ca o cantitate neglijabilă pînă și pregătirea necesară celuilalt domeniu. Dispreț pentru toate obligațiile pe care le impune cuvîntul filologie la unii ; dispreț pentru tot ce e îndreptățit prin cuvîntul estetică la alții.

Dar dacă recunoști ca legitimă preocuparea de a da atenția cuvenită artistului și dacă esența lui este nevoia de a exprima ceva mai adînc în experiența individuală, introduci în cercetarea literară un nou aspect dinamic :

acela al vieții creatoare. După cum în dinamismul receptiv centrul este opera, tot astfel și în dinamismul creator.

Astfel aceste trei aspecte : artist, creațiune, public receptiv nu sînt decît trei fețe ale unei unități superioare : nevoia de viață artistică. Ea își cere deci instrumente de lucru, material și metode adecvate, pretutindeni, firește, dominanta rămînînd imperativul formei.

Pe lîngă lipsa de material sistematic adunat, ceea ce întîrzie recunoașterea acestor adevăruri și a consecințelor este și ideea greșită pe care ne-o facem de finalitatea operei de artă.

Urmărind analogiile dintre frumosul artistic și frumosul încorporat în natură și în ființa omenească, estetica Renașterii definea frumosul ca pe un tot din care nu poți clinti o iotă și la care nu poți adăuga nimic, fără să-l distrugi.

Acest ideal de artă a trecut sub nume deosebite în cele mai felurite sisteme estetice. Un ideal de artă a fost luat drept esența artei. [...] opera de artă poate și trebuie să fie privită de același cercetător sub două aspecte : de o parte, creațiunea în sine ca formă ; de alta, factorii creatori, ceea ce italienii numesc cu un cuvînt expresiv dar greu de tradus *creatività,* căruia i-aș zice „creativul" dacă limba mi-ar îngădui. Limba română are un cuvînt care ar putea fi utilizat : *plăsmuire ;* dar în substantivul acesta domină mai mult înțelesul de obiect dat decît sensul activ de factor plăsmuitor, care ne interesează pe noi. Într-o vreme cînd cercetarea literară din Apus era încă prea mult influențată de metodele științelor naturale, s-a răspîndit cuvîntul „geneză", sprijinit și de concepția istoriei ca istorie genetică. Adoptînd însă cuvîntul geneză, împămîntenit și la noi, elimin din notele alcătuitoare tot ce este străin de spiritualitate, creațiune și de voința de a plăsmui.

Dacă problemele analizei organismului poetic și ale valorii au preocupat adesea pe criticii noștri, în schimb n-a fost încă pusă în critica și istoriografia noastră literară problema genezii, nici măcar în sensul curent al cuvîntului, necum în acela dat de noi. [...] Era firesc și a fost un bine că în cultura noastră s-a afirmat mai întîi răspicat concepția de estetică statică. Așa a fost pretutindeni. Sub forme deosebite, concepția aceasta a dăinuit la toți urmașii lui Maiorescu. Accentuînd teoria maestrului că între viață și operă nu pot fi stabilite legături, Dragomirescu tăgăduiește pînă și îndreptățirea cercetărilor de geneză : capodoperele n-au istorie. [D. Caracostea, *Studii critice*, București, Editura Albatros, 1982, pp. 1-6, 10.]

PIUS SERVIEN (PIU-ȘERBAN COCULESCU)

(1903—1959)

Cunoscut atît în țară, cît și în Franța încă din anii '30 ca matematician, poet și estetician, Pius Servien este actualmente considerat de istoricii științei ca un precursor de seamă al aplicării matematicii la studiul științific al operei de artă. Încrezător în posibilitatea coexistenței artei și științei (respectiv a artistului și omului de știință) cu egal statut de legitimitate, Pius Servien stabilește, totodată distincții notabile între cele două domenii, distincții devenite curente între timp în cercetarea estetică universală și românească. Pius Servien a demonstrat succesiv cu tot mai subtile și riguroase argumente că, se poate edifica științific estetica. În acest sens, el a propus, distingînd între limbajul *liric* și cel *științific*, două etape obligatorii ale cercetării operelor care să satisfacă atît exigența obiectivității, cît

şi pe cea a specificităţii limbajului artistic. Estetica, după Servien, are ca obiectiv să traducă propoziţiile limbajului liric în propoziţii ale limbajului ştiinţific, după ce în prealabil operele (sau opera) au fost supuse întîi unei alegeri din perspectivă „lirică" (operaţie efectuată de un observator dotat cu o sensibilitate în acest plan) urmate apoi de o clasificare şi analiză efectuată cu mijloace tipice ale omului de ştiinţă, în speţă ale matematicianului. În acest fel, Servien a anticipat, prin studiile sale despre ritm, considerat de el ca punct nodal al constituirii unei estetici ştiinţiifce, şi prin exemplificările şi concretizările acestor principii teoretice, o serie de cercetări formalizante actuale din studiile asupra muzicii sau literaturii. Opere mai importante: 1. *Lyrisme et structure sonores* (1930). 2. *Les rythmes comme introduction physique à l'esthétique* (1930). 3. *Principes d'esthétique* (1935); 4. *Sagesse et poésie* (1947); 5. *Esthétique — Musique — Peinture — Poésie — Science* (1953); 6. *Science et poésie* (1957).

În paginile care urmează am reprodus cîteva idei referitoare la raportul artă-ştiinţă din versiunea românească a Esteticii sale din 1953.

[SPIRITUL ŞTIINŢIFIC ŞI OPERELE DE ARTĂ]

Timp de milenii, oamenii n-au reuşit să întemeieze o estetică, în ciuda insistenţei cu care s-au ocupat de probleme de acest ordin şi a succeselor mereu crescînde obţinute în celelalte ştiinţe, deoarece aproape niciodată nu se întîmplă ca acelaşi om să aprofundeze în mod suficient cele două domenii la fel de necesare pentru aceasta: cel al artei şi cel al ştiinţei.

[...] Astfel, o străveche prejudecată părea să condamne arta şi ştiinţa să rămînă despărţite pe veci. Dar o judecată foarte simplă trebuie să ne ferească de această

idee preconcepută. Știința studiază viața. Or, arta nu este altceva decît unul din produsele ei cele mai evoluate; pentru că întreaga luptă a speciilor vii are drept urmare ca acestea, în formele lor cele mai evoluate, să ajungă la poeme, la simfonii, la arhitectura noastră. [Pius Servien, *Estetica*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1975, p. 19.]

Ce poate pretinde știința cînd este vorba de frumusețe? Amestecurile de poezie și numere, de bune intenții științifice cu considerații asupra artelor, inspiră o foarte justificată neliniște. Credeți într-adevăr că, înmulțind regulile de metrică și paginile de aritmetică veți ajunge la *Fedra?* Și, dacă cea mai frumoasă matematică din lume nu va reuși niciodată să creeze un singur vers frumos, la ce bun să cercetăm în versuri, numerele? Ați pornit în mod sigur pe un drum greșit. Această cercetare pare dinainte condamnată, în numele artei și chiar în numele științei. Dacă ați fi într-adevăr născut pentru știință, atunci v-ați ocupa de cuante și atomi și nu de număratul silabelor. Toate acestea, trebuie să recunoaștem, par puțin rudimentare, puțin naive.

S-ar putea ușor demonstra că aceste întrebări sînt adeseori justificate de fapte. De două mii de ani metricienii numără unitățile ritmice și nu numai că nu ne spun unde vor să ajungă dar se și contrazic tot timpul între ei.

[...] Ni se promite, în același timp, și artă și știință fără nici o dovadă că una sau cealaltă sînt într-adevăr prezente. Cum să-i convingem pe cei care simt realmente arta sau pe cei care înțeleg realmente știința? Și mai cu seamă, cum să convingi pe acela care nu se așteaptă la nimic bun din uniunea acestora, cel pe care trei versuri din Fedra îl umplu de bucurie și de gînduri, frumoase și

care nu vede nimic ieșind din atîtea cifre, și nu așteaptă nimic de la ele. [Pius Servien, *op. cit.*, pp. 25-28.]

Așadar, care este caracterul acestei adevărate uniuni dintre știință și artă? Oricare ar fi natura unei astfel de fuziuni o recunoaștem cu ușurință după roadele sale: pe de o parte, opere de artă veritabilă; pe de altă parte, rezultate care au caracteristici asemănătoare cu cele științifice: ele constituie un pas înainte, modest sau important, dar în fine dobîndit, comun amîndurora, avînd un anume caracter de generalitate. Dacă sînteți doar fizician îl veți auzi pe Da Vinci vorbind un limbaj care vă interesează. Dacă sînteți numai pictor, iată care dintre operele acestuia vă vor impresiona. Desigur, dacă vi se oferă un amestec avînd cele două etichete știință și artă și dacă nu veți găsi în ele nici una nici alta (din vina voastră sau nu), înțelept este să vă ocupați timpul cu ceva mai de folos.

Dar, în prezența unei uniuni adevărate, și exemplul unui Da Vinci ne va fi servit pentru a ne preciza ideile, ați putut să vă convingeți și de prezența științei, și de prezența artei: acest fapt vă interesează în cel mai înalt grad, întrucît el reunește într-un tot cele două surse, cele mai înalte ale civilizației noastre.

El prefigurează, chiar dacă la început într-un chip încă confuz, un plan oarecare despre ceea ce trebuie să caute estetica însăși. Dacă misterul acestei uniuni ar putea fi parțial explicat, formulat ca metodă, estetica, sau, dacă vreți, o anumită ramură a esteticii, s-ar identifica cu soluția progresivă a acestei probleme. [Pius Servien, *op. cit.*, pp. 28-29.]

O operă de artă, și mai cu seamă un poem, este deci un produs esențial al Vieții, un fel de extract, de chinte-

sență, unde se găsesc în mod necesar incluse anumite caractere fundamentale ale vieții.

Dacă se pune întrebarea, într-un spirit științific : „ce ar putea fi estetica ?" primul răspuns ar fi aproximativ acesta : se vor face studii în acest domeniu, așa cum se fac, de exemplu în științele naturale. Se vor studia anumite lucruri din natură, dar care ? Se poate răspunde, fără multă precizie, că într-un curs de științe naturale trebuie să întîlnim plante și animale ; iar într-un curs de estetică, tablouri, sonate, poeme.

Dacă vrem să pătrundem puțin mai departe pe această cale vom căuta să determinăm care poate fi acest nou domeniu de cercetare. Este vorba de lucruri din natură, care au fost deosebite de celelalte printr-o oarecare alegere, o oarecare selecție, care trebuie bine definită. Într-adevăr, ceea ce contează nu este de a cunoaște unul sau altul din aceste lucruri, ci de a poseda criteriul care permite să deosebim acele lucruri din natură care sînt de resortul științei noastre, de cele care nu se raportează la ea.

Dacă reușim să determinăm care sînt obiectele studiului, ale științei noastre, rămîne să ne facem o idee asupra genului de investigații care ne-ar permite o mai bună cunoaștere a acestora. Se va proceda așa cum se procedează în matematică, sau în fizică sau în biologie ? Dacă am putea, de pildă, răspunde că metoda valabilă pentru studierea acestui domeniu de fenomene pe care le-am delimitat este asemănătoare cu cea pe care o folosesc în domeniul lor propriu, ar fi un răspuns foarte limpede, pentru că se știe bine, de cîteva milenii, cum trebuie să studiem geometria. Dar dacă fenomenele fiind delimitate prin selecția subiectivă, domeniul de studiu al esteticii nu se pretează deloc, sau nu se pretează cu ușurință la metodele uzuale într-o altă știință cum ar fi,

de pildă, matematica, atunci va trebui să descoperim metodele potrivite domeniului nostru.

Acestea sînt întrebările pe care mi le-am pus și cărora am încercat să le răspund. Dar, în fond, acest fapt presupune o înclinație științifică și familiarizată cu științele care lucrează cu seriozitate în acest nou domeniu. Însă, oamenii de știință nu s-au oprit niciodată în domeniul în discuție cu intenția de a lucra în mod serios, ei veneau doar pentru a se delecta, vizitînd un muzeu, ascultînd un cvartet, sau pentru a aborda vreo problemă, cu totul specială, cum ar fi, de pildă, pentru a examina, prin raxe X, autenticitatea unei picturi vechi. Cît despre persoanele care și-au consacrat activitatea acestui domeniu „estetic", ele nu erau de temperament sau de formație științifică ; erau artiști, filologi, filosofi și metodele folosite de ei sînt îndepărtate de acelea pe care un savant le găsește ca singurele eficace.

Această simplă examinare indică drumul care trebuie urmat. Trebuie cunoscute, și nu ca preocupare secundară, aceste domenii fundamentale ale cercetării noastre. Poezie, Muzică, Pictură, Știință. Deci trebuie să cunoaștem pictura ca un pictor și știința ca un savant, pentru a fi un bun estetician. Pentru că altfel discutăm despre estetică așa cum un filosof autentic ar vorbi despre Centrala de la Gennevilliers sau ar realiza planurile unei uzine atomice.

Atunci ne vom putea pune prima problemă : studiul selecției care, în sînul fenomenelor naturale, separă fenomenele pe care noi le vom numi estetice : cele a căror reflectare o găsim într-un tablou sau într-un poem. Dar aici nu este vorba de a semnala niște exemple poate izolate, ci de a considera teritoriul esteticii în unitatea sa de a recunoaște elementele sale printre celelalte elemente naturale.

Apoi, după ce au fost recunoscute „zăcămintele" care urmează să fie exploatate, trebuie fabricate „uneltele" care vor permite studiul; sau să se cerceteze dacă este posibil, și în ce mod, să se profite în această activitate de anumite unelte de acum recunoscute ca valabile în alte științe. Aceasta pune într-o lumină nouă însăși aceste științe și poate lămuri unele din problemele lor lăsate în umbră.

În felul acesta, apare necesitatea de a privi poezia, muzica, pictura, știința, nu ca pe diferite stabilimente și curiozități într-un tur al orașului *Paris by night (Parisul noaptea)* sau la modul în care un ghid Beadeker vă învață ce să vizitați dacă aveți opt zile de petrecut într-un oraș, ci ca pe trăsăturile încă ușor adumbrite ale unui chip supraomenesc; acest *Discurs asupra metodei* lirice trebuie să deștepte în cugetul nostru, în mod necesar, întreaga sa putere de universalitate, această frumusețe a unei inteligențe care nu se vrea înlănțuită de prejudecăți, considerînd că aici ar fi culmea și rezultatul marilor progrese ale științei și că de acum ar trebui să-i uităm pe Leonardo Da Vinci, Leibniz, Young, Poincaré sau să-i privim ca pe piesele de muzeu ale unei civilizații dispărute.

Dacă admitem un progres al inteligenței și nu existența unui simplu turn al lui Babel care se înalță, cu spiritul tot mai dezorientat, spre ultimele sale filoane de uraniu, atunci, important este ca tocmai acest spirit al unor Da Vinci să se intensifice încă.

Anumite sinteze, cum este și estetica, nu sînt posibile decît la aceste temperaturi înalte; altminteri, ele ar fi doar ca acei falși aburi auriți care se răceau în recipientele dezamăgiților alchimiști. [Pius Servien, *op. cit.* pp. 34-37.]

[PROPRIETĂŢI OPUSE ALE LIMBAJULUI LIRIC ŞI ALE LIMBAJULUI ŞTIINŢIFIC]

Aşadar, la baza esteticii există această analiză a limbajului pe care am dat-o în lucrările mele anterioare. Este necesar să amintesc aici doar esenţialul :

Eu numesc „Limbaj ştiinţific" ansamblul frazelor pentru care există echivalente.

Frazele care permit enunţarea unei teoreme sau a unei experienţe din fizică sînt în mod evident de această natură. Ele au proprietatea de a avea acelaşi sens pentru orice cititor, proprietate care este corolarul celei precedente.

Această proprietate ar fi într-adevăr neverificabilă, dacă nu s-ar putea, dintr-o frază dată, alcătui un lanţ de echivalenţe care să permită aducerea lor la un numitor comun, precum şi să se menţină invariabil sensul frazei date ; şi aceasta este o altă proprietate corolară a proprietăţii fundamentale, cea care mi-a servit ca definiţie.

Acest domeniu apare astfel ca limba comună a ştiinţelor ; cel puţin a acelora cărora li se recunoaşte incontestabil acest nume. Orice frază a ştiinţei aparţine de acest domeniu ; orice frază din domeniul ştiinţei este susceptibilă de a fi utilizată de vorbirea ştiinţifică. Acest fapt justifică utilizarea pe care am dat-o acestor cuvinte, de „Limbaj ştiinţific", şi de acum înainte voi exclude orice altă utilizare care le-ar putea fi dată.

Pentru a se evita orice confuzie, este necesar să ne delimităm de utilizările anterioare, pe care le vom exclude pe viitor. Cu acest nume au fost denumite, metaforic, numerele (Galileu, Condillac, Cournot etc.) : aceasta este numai o parte din domeniul nostru. Tot astfel a fost denumit ansamblul limbilor tehnice ale diferitelor ştiinţe

care, de asemenea, formează doar o parte din domeniul nostru. Uneori, s-a folosit această etichetă, limbaj științific, pentru a desemna tot ceea ce este cuprins în scrierile savanților ; dar dacă se adoptă definiția noastră, în acestea se poate întîlni oriunde în afară de scrierile savanților. Pe scurt, de acum înainte vom rămîne la definiția noastră inițială.

Mai trebuie evitată o altă confuzie. Filosofia a admis, implicit, pînă aici, că orice frază din limbajul total admite echivalențe ; sau, cu alte cuvinte, că operațiunea numită definiție, care substituie o frază alteia, este întru totul legitimă în limbajul total. Aproape toată metafizica implică acest postulat. În particular, el se află la baza eforturilor în domeniul esteticii întemeiate pe una sau alta din definițiile frumuseții. Eu consider acest postulat ca fiind fals ; și am arătat, dimpotrivă, că domeniul frazelor echivalente, sau cu alte cuvinte limbajul științific, nu este decît o parte restrînsă a limbajului total.

Acestui domeniu restrîns, eu îi opun deci în cadrul limbajului total, un alt pol, în care nu se mai regăsesc proprietățile celui dintîi, ci proprietăți cu totul contrarii ; denumesc acest nou pol limbajul liric.

Într-o frază din limbajul științific se poate substitui un cuvînt oarecare cu un altul, de pildă „est“ cu „orient“, în timp ce sensul frazei rămîne neschimbat. O asemenea substituție nu este posibilă într-o frază care aparține celuilalt pol, de exemplu în celebrul vers : „*Dans l'orient désert quel devint mon ennui*“. Dacă am considera deci numai această proprietate, și anume posibilitatea de a substitui un cuvînt prin altul, și ar fi deajuns pentru a dovedi că limbajul științific nu este decît un domeniu restrîns din limbajul total.

La un mod mai general, la polul opus, o frază nu admite echivalente. Ca urmare, acordul comun care ar

fi trebuit reținut cu ajutorul unor fraze din limbajul liric devine neverificabil în mod riguros.

În limbajul științific se găsesc fraze exact contrare una alteia. În limbaj liric astfel de fraze nu există. E de ajuns să ne gîndim la acel „Pleacă, eu nu te pot urî“, rostit de Ximena.

Astfel încît nu ne este posibil să ne asigurăm că sensul unei fraze lirice este unic și nici dacă este mereu același. Dacă cuvîntul „marea“ într-un text științific poate avea un sens unic, într-o frază lirică sensurile sale sînt infinite.

Dealtfel, anumite cuvinte (în afară doar cînd niște convenții speciale le-ar stabili un sens fals) se găsesc excluse din limbajul științific : „Dumnezeu“, „frumusețe“, „desfătare“ etc. Restrîns ca vocabular, limbajul științific este restrîns și ca sintaxă ; de exemplu, el nu are vocativ sau optativ. Aceste cuvinte, aceste moduri sînt dimpotrivă caracteristice limbajului liric.

La primul pol, sensul frazei este independent de ritm și, la un mod mai general, de materialul sonor. La polul opus, nu se găsesc decît sensuri-ritmuri, indisolubil legate. Un sens ca „a plăcea“ este dealtfel de neconceput aici, făcînd abstracție de acest concret sonor care, singur, îl poate aduce.

Limbajul științific este integral traductibil. Diferite limbi coincid perfect în acest domeniu. La polul liric, două limbi diferite nu coincid în nici un punct ; și orice traducere se reduce la căutarea unor vagi corespondențe.

Ca urmare este deajuns să se noteze simbolic fraze din primul domeniu pentru a se obține elemente ale unei limbi universale ; în timp ce niciodată nu se poate integra într-o limbă universală, o zonă oarecare din limbajul liric.

În limbaj științific este posibilă rezumarea ; operațiune imposibil de realizat la polul opus etc.

Astfel, limbajul științific reprezintă, în limbajul total, întregul sistem de metode fixe, în jurul cărora totul nu este decît incertitudine. [Pius Servien, *op. cit.*, pp. 56-59.]

B. FUNDOIANU

(1898—1943)

Autor a nenumărate articole despre artă, despre scriitori sau literatură în general, B. Fundoianu, conștiință lucidă a vremii sale, a întreprins analize pertinente, remarcabile prin simțul lor critic și aplicarea lor la realitate, asupra menirii artei în condițiile crizei europene a culturii, asupra responsabilității artistului, asupra naturii creației poetice. Mai ales, în *Fals tratat de estetică (Faux traité d'esthétique)*, (Paris, 1938) Fundoianu expune într-o manieră liberă, „fără șir", părerile sale cu privire la artă *vis-à-vis* de teoriile tradiționale despre artă ca mimesis, ca *arte factum*, sau, despre artă ca „intuiție" sau ca expresie a „inconștientului". Încrezător în misiunea dezalienantă a poetului într-o lume „excesiv raționalizată", Fundoianu, consideră — în eseul său, subintitulat „despre criza de realitate" — că, dacă „adevărul" a avut „...puterea de a căsca o prăpastie între om și poezie, el n-a dispus, în schimb, niciodată de mijloacele de a-l sili pe poet să tacă".

În articolele și studiile sale publicate în limba română s-a pronunțat mai ales în probleme de tipologii artistice (clasicism-romantism) despre funcția literaturii și a teatrului în viața spirituală a societății.

Reproducem cîteva fragmente reprezentative pentru poziția sa în probleme de estetică, din *Fals tratat de estetică* (Editura Minerva, București, 1980, ediție îngrijită de Vasile Teodorescu).

FALS TRATAT DE ESTETICĂ

De ce arta? De ce tocmai arta la singurul animal rațional? Și care e rolul exact hărăzit acestei funcții aberante în economia lui *homo sapiens?* Cît de departe sîntem și de doctele Esteticii pentru care experiența poetică se epuizează prin actul ei de reproducere — poemul — și care confundau lucrarea activă a poetului cu aceea, contemplativă, a consumatorului, vreau să spun a amatorului. *Epoca noastră a repus totul în discuție, în tensiune: nu există valoare care să nu fi fost atinsă, rănită;* Spiritul (nu s-a știut niciodată ce reprezintă exact acest termen) nu mai poate suporta lucrurile indiferente; trebuie, cu orice preț, să facă lumină, să știe unde am ajuns, să distingă — pentru a le separa — ceea ce dă viață de ceea ce ucide. E însă cu anticipație convins că *a explica înseamnă a trăi* și că moartea ni se trage numai din ceea ce, în univers și în om, a rămas încă inexplicabil, enigmatic, ireductibil.

Așa se face că ne e dat să asistăm, printre alte procese de revizuire, *la marea traducere în justiție a poeziei.*

Fără îndoială, procesul care abia își inaugurează dezbaterile se bizuie pe martori ai acuzării hotărîți și îndîrjiți, aproape toți morții glorioși ai gîndirii raționale și etice.

Se mai bizuie și pe cei în viață care cred în divorțul iminent dintre rațiune și mit, dintre intelect și existență.

Ba chiar și pe poeți... care socotesc că salvează poezia, făcînd-o să treacă drept „document mental", „cunoaștere", moașă de idealuri și de sentimente nobile.

Trebuie să luptăm cu toți aceștia. Cu viii și morții. *Nu e deci momentul potrivit pentru expuneri calme, pentru perioade frumoase, pentru construcții fără greș, sa-*

vante. Trebuie să repetăm la nesfîrșit aceleași lucruri, dezordonat și poate confuz, bătînd cuiul fără răgaz pînă ce intră ! [B. Fundoianu, *Imagini și cărți*, București, Editura Minerva, 1980, pp. 593-594.]

Termenul de „estetică" fiind totuși pus în cauză, ni se va ierta oare că am neglijat să ne pronunțăm asupra chestiunilor pe care această știință le ia încă drept fundamentale ?

Așa, de pildă, n-am suflat nici un cuvînt despre poezia ca artă, *arte factum*, obiect manufacturat de către spirit și pretinzînd tot soiul de condiții morale și practice din care scriitorii avizați, îndrăgostiți de rigoare, s-au căznit să scoată rudimentele valabile ale unei *Tehnici*. Dar e oare aceasta o problemă adevărată ? E un fapt stabilit că nu poate exista altă tehnică decît a generalului, a universalului, sumă de mijloace transmisibile, obiect al unei discipline didactice ; or, în prezent, sîntem foarte departe de acele *„cursuri de poetică"* ce ne învață proprietățile, figurile, genurile și regulile limbajului celui mai privilegiat. Presupunînd chiar că s-ar putea, cu minimum de șanse de incertitudine, să ridicăm la rangul de postulat *tendința psihică spre obstacol*, pe care artistul se socoate dator să și-l propună, și la rangul de axiomă *dificultatea* pe care, deseori, se complace s-o înfrîngă, am avansa oare într-adevăr cu mult mai mult ? Căci obstacolul, dificultatea sînt *variabile ;* conținutul lor e conținutul însuși al posibilului. Pentru a le *fixa*, trebuie neapărat să fie adus pe scenă personajul principal, X-ul misterios care să propună obstacolul și să depășească dificultatea, și nu există doar un Sfinx pe lume sau un singur răspuns posibil la enigmele lui. Fiecare artist în parte e solicitat să găsească în sine și prin sine limbajul și relațiile cele mai apte să stimuleze acea presiune internă care, la rîndu-i, îl solicită și-l moblizează cu unicul

scop de a obține din partea-i *actul prin excelență neleal față de limbaj*, și anume să-l silească să nu mai fie doar *limbajul unuia singur*. Și nici măcar nu sîntem chiar atît de convinși că alegerea asta e *liberă :* Baudelaire, Poe, Mallarmé și-au făcut îndeosebi un titlu de glorie — ultim refugiu al dandysmului lor amar — din a ne convinge — și poate a se convinge — că erau *stăpîni* pe demonul lor interior, în timp ce, fără nici o îndoială, primii trei sînt incurabili *demonizați* pe care inteligența lor nu i-a putut niciodată exorciza — iar ultimul e pururi într-o așteptare pătimașă a vreunei prea rare *avertizații* care să-l smulgă din neputința lui *personală*. Iată-le luciditatea — ceea ce ei își numesc „facultatea critică" — urmărită, hăituită, împresurată, încolțită, pînă cînd consimte, în sfîrșit, să pună la punct instrumentul pe care nu se știe dacă ei și l-ar fi ales de bună voie, și să cedeze întîietatea și, o dată isprăvit instrumentul, să dispară. La asta se reduce — cînd nu se mărginește la o imitație prostească — problema lui „cum" în opera de artă. Poetul e hotărît mai mult ca oricînd să facă paradă de luciditate, de puterile, de tehnica sa [...]

Oricum însă problema lui „cum" în opera de artă e o problemă de critică ; pentru poet, ea nu se pune fără primejdie. „Cunoașterea" tehnicii de construcție a pînzei sale ar fi, pentru păianjen, o piedică serioasă în a o construi. [B. Fundoianu, *op. cit.*, pp. 594-596.]

Ce înseamnă, efectiv, o „cunoaștere" care nu se exprimă prin judecăți, ci printr-un *obiect de făcut ?* Actul poetic stă oare în activitatea care îl produce ori în obiectul — poem — care o *reproduce ?* E aici, ca și în cazul tehnicii, un „mister" devenit insolubil din clipa în care se declară că scopul artistului e de a promova în durată un obiect — poemul a cărui misiune ar fi transcenderea

sau înfrîngerea acestei durate însеși. Dar poate lucrurile nici nu stau așa : e posibil ca țelul artistului să nu se afle în eternitatea poemului, ci în *maximul lui de eficiență :* actul poetic se încorporează *în ceva* spre a putea acționa, așa cum radiumul intră într-o seamă de materii sau cum Dumnezeul se face om. E adevărat că materia comună : limbaj, sentimente, părțile vorbirii, intră prin inspirație într-o combustie chimică din care nici o forță n-ar mai putea-o smulge, restituind-o figurii sale originare. A vorbi de „ideile" unui poem, de „sentimentele" exprimate într-însul — fie că prezența lor e dorită sau respinsă cu violență — înseamnă a dovedi astfel că prejudecățile cele mai stupide se bucură de viața cea mai rezistentă. Datorită căror rațiuni încearcă oare poetul să-și *spațializeze* să-și facă solidă și istorică experiența spirituală, imaterială și atemporală ? Din fericire nu știm. Oare studierea *procedeelor* care l-au *in-format* va fi în măsură să ne dezlege secretul poemului ? Nu cred. Nu văd nici un inconvenient ca propria mea ipoteză să fie declarată, la rîndul ei, drept inadecvată sau falsă : tot ceea ce scapă înțelegerii noastre nu e neapărat în dezavantajul poemului. Dimpotrivă. El cîștigă din plin rămînînd neînțeles. [B. Fundoianu, *op. cit.*, pp. 596-597.]

Înșiși filosofii, de îndată ce ajung la problema artei par cuprinși de o nemaipomenită sfîrșeală și, ca și cum s-ar teme să nu ofenseze vreun zeu necunoscut, se bîlbîie, tergiversează și fac declarații liniștitoare. Nu de o voce *avertizată* duceam încă lipsă pentru a împlini tabloul, ci de una *decisă.* [...]

Această abilă confundare a scopurilor filosofiilor cu cele ale poeziei, acest mod îndemînatic de a confunda aspirațiile eticii cu cele ale gîndirii *libere* și această subtilă invenție ce consistă în a elogia „subiectivitatea" pen-

tru lunga și răbdătoarea distrugere care e opera rațiunii, sub acoperirea unei neînțelegeri terminologice utilizînd cu bună știință termenul de testat de „subiectivitate", în timp ce pentru Hegel, el e menit să desemneze aici spiritul, sau „rațiunea concretă", totul e de *o diabolică dibăcie, care lui Platon îi scăpase* și care are ceva comun cu aceea a viespii-de-groapă din Languedoc, pomenite de Fabre : își paralizează prada, fără a o ucide. *Pe cînd Platon, brutal suprima fabulele, miturile și zeii și, așadar, echivocul istoric, alibiul necesar producției poetice, Hegel le păstrează, dar purificate, pasteurizate, transpuse dialectic într-o rațiune ce devine, în sine și pentru sine, fabulă, mit și zeu. Se vede clar : Hegel nu e dispus să scape din mînă una dintre cele mai rare și mai juste intuiții ale gîndirii speculative : intuiția profundă că poezia are rosturi împletite cu fabulele, miturile și zeii, sau dacă vreți, cu ignoranța, arbitrarul și „bestialul", sau, altfel spus : cu realul, cu viața, cu sîngele, cu universul. El știe că fiecare petec smuls necunoscutului și redat luminii îndoliază poezia ; și cu atît mai mult fiecare cucerire a eticii !* Știe însă și că, pentru a triumfa asupra adversarului, trebuie să eviți vorbele pe șleau, să întreții *confuzia,* să nu îngădui surprinderea faptului că o cucerire etică a fost transmutată în evidență a gîndirii speculative, iar morala biblică în general în etică autonomă. *Pe lîngă Hegel, Platon ne apare încă de o nemaipomenită „naivitate" ;* dosarul lui e deschis, cu cărțile pe masă. Nu te poți îndoi de intențiile lui, dovadă exemplul pe care îl alege. Să luăm un om, zice el, căruia i s-a întîmplat o nenorocire, ca de pildă, pierderea unei ființe iubite. „Rămas singur, îmi spun eu, își va îngădui să rostească multe lucruri de care s-ar rușina dacă le-ar auzi cineva, după cum ar săvîrși gesturi pe care n-ar înțelege să le facă sub ochii altuia". Totul se va petrece astfel însă de îndată ce nefericitul nostru s-ar afla *de față cu oameni.* Prin

urmare, spune Platon, „rațiunea și rînduiala lumii îi poruncesc să facă față bună, pe cînd ceea ce-l mînă spre întristare este însăși suferința sa". Ei bine, „cît despre partea care ne îndeamnă să ne reamintim de cîte o încercare suferită și să ne tînguim, fără a ne mai sătura parcă de aceasta, oare nu vom spune că e partea cea nechibzuită, trîndavă și nevrednică de noi ?" Cum să negi însă, pe de altă parte, că asta e tocmai partea poetului care aduce dezordine în cîrmuirea de sine prin excesiva îngăduință arătată „firii lui iraționale, una ce nu face deosebire între cele superioare și cele inferioare, ci care judecă despre aceleași lucruri că sînt cînd de preț, cînd neînsemnate sub înșelarea nălucirilor mult depărtate de adevăr ?" Vedem acum, elucidat de exemplu, ce înțelegea Hegel prin „negarea absolută a tot ce este finit și particular", „toate formele mărginite ale existenței spirituale". Știm în prezent ce înțelege etica prin „nechibzuit" ; încercarea de a ne convinge că suferința, disperarea, imaginația sînt lucruri „nechibzuite", iată ce numește ea „unitate simplă" ! Nu atît în suferință stă răul, nici în clamarea suferinței noastre de unul singur, nici în izbirea capului de pereți, ci în *a o manifesta în public*, în a face caz de ea, ca și cum ar fi ceva care să merite măcar o privire a gîndirii speculative, preocupată de obiecte cu mult mai înalte ! Și poate că sufletul ăsta nechibzuit, preocupat exclusiv de el însuși, ar mai vrea să ne facă să credem că își are și el propriul *lui* adevăr ? Își poate cumva închipui că „subiectivitatea" va fi înclinată în favoarea lui, într-atîta încît să se cheme „bine" ceea ce-i face lui plăcere și „rău" ceea ce-l face să sufere, chiar dacă suferința i-ar veni și de pe urma pierderii unei ființe iubite ?

Să recunoaștem că ideile lui Platon ne indispun, pe cînd aceleași idei, *altfel prezentate* (a se evita mai ales exemplele !), ne încîntă la Hegel. *Gîndirea speculativă n-a*

făcut mari progrese de la Platon încoace, tactica ei în schimb a cîștigat enorm. Cupa de cucută pe care o refuzase de la Platon, poetul o primește cu mîndrie acum din mîinile lui Hegel. [B. Fundoianu, *op. cit.*, p. 608, 620–622.]

Nu încape nici o îndoială că noi, oamenii civilizați, am trăit totdeauna într-o *lume raționalizată* și că, din orice izvoare ne-ar fi venit adevărurile noastre, umane sau divine, ele s-au comportat întotdeauna ca și cum *semnul inteligibil* pe care îl prezentau ar fi epuizat conținutul *semnificatului* — ridicîndu-se chiar împotriva lui ori de cîte ori acesta mărturisea existența vreunui *reziduu* nici captat, nici îmblînzit. Astfel, *istoria adevărurilor noastre se confundă cu lupta obscură, vicleană și nicicînd isprăvită dintre semn și semnificat.* Nu încape nici o îndoială că dacă unul singur dintre aceste adevăruri ar fi *reușit*, dacă omul ar fi putut fi modelat o dată pentru totdeauna, dacă adevărurile lui și-ar fi putut găsi o perfectă adecvare la real, nu încape nici o îndoială, zic, că poezia ar fi murit, că n-ar mai exista poezie. *Dar dacă „adevărul" a avut, ici-colo, puterea de a căsca o prăpastie între om și poezie, el n-a dispus, în schimb, niciodată de mijloacele de a-l sili pe poet să tacă. Moartea poeziei nu e singura năzuință a epocii prezente ; dorința asta a fost formulată totdeauna.* Trebuia ca poezia să fie domesticită — sau dacă nu, redusă la tăcere ! În fapt, ea a fost adesea domesticită ; dar și mai des, poetul s-a slujit de ceea ce rușii din epoca țaristă numeau „limba lui Esop" ; se grăbeau să flateze evidențele curente, rămînînd a produce pe sub mînă, în chip subiacent, elementele clandestine ale mesajului lor.

Dar ce aveau oare poeții să ne spună ? Cum de le putea fi mesajul atît de ofensator pentru lumea evidențelor ? De ce, prin urmare, dacă erau considerați drept

histrioni și saltimbanci, ba chiar țicniți și copii — „capete moi", într-un cuvînt — de ce să dea glas, în fiecare epocă, bucuriei că poezia a murit sau trage să moară? *Poezia, act subversiv prin excelență, se opune nu de azi, de ieri datelor experienței, scoate limba evidențelor și refuză conlucrarea cu Datoria — cu noțiunea speculativă de Datorie* — care dacă și-a schimbat deseori conținutul, nu adesea și-a schimbat forma. Ce îl opunea deci pe Poet evidențelor rațiunii ? Copilării ? Să fim serioși ! O rațiune majoră pentru a nu fi tumult. Voci ? Ar fi stîrnit rîsul ! Nu, poetul aducea, și el, ceea ce filosofii *s-au făcut* mereu a căuta : *evidențe* — adevăruri prime, bune oricînd și oriunde. Și în realitate, *aceste evidențe ale poeților n-au suferit fluctuațiile istoriei*, n-au cunoscut epilogurile penibile, n-au fost măturate de certitudinile schimbătoare și succesive. Ele au supraviețuit, supraviețuiesc și vor supraviețui. *În timp ce fizica ionienilor, astronomia lui Aristotel, sistemele politice, economice, teiste s-au prăbușit — cum și cele de azi se vor prăbuși într-un sumbru mîine —, evidențele lui Homer, ale lui Sofocle, ale lui Eschil, toate afirmațiile poeților satisfac ceva viu din noi, o neliniște a inimii după care recunoaștem viața.* [B. Fundoianu, *op. cit.*, pp. 673-674.]

Poezia e o necesitate, iar nu o plăcere, un act, iar nu o destindere ; poetul afirmă, poezia e o afirmare a realității. Cînd ascultăm o operă de artă, nu contemplăm și nici nu ne desfătăm, *redresăm un echilibru frînt, afirmăm ceea ce am negat rușinos cît e ziua de lungă : deplina realitate a actelor noastre, a speranței, a libertății noastre, certitudinea obscură că existența are un sens, un ax, un garant.* Ignoranții nu simt o nevoie excesivă de artă ; omul care crede în propria sa existență nu simte o nevoie excesivă de artă ; dar doctorul care știe că *nimic în jurul lui și în el nu e real*, că există singură realitatea

aspră a legilor și esențelor ideale, acela simte o nevoie nebunească de artă, se aruncă asupra ei, așa cum un scorbutic se năpustește asupra salatelor proaspete ce-i aduc vitamine. E prețul dăinuirii lui ; și ce contează dacă, din ipocrizie sau din slăbiciune, continuă să considere astrul drept real, iar arta drept o iluzie.

El unul are dreptul să ignore suferința atroce care joacă îndărătul melodiilor lui Mozart, mizeria intolerabilă din care Baudelaire își trage plămada îngerească, *lupta inumană și tragică dusă de poet împotriva lui însuși*, ca să scoată din ea un lot minim și strălucitor de existență. El însă, poetul, e silit să accepte chinurile maternității sale ; zilnic e silit să-i smulgă realității cei cîțiva litri de aer de care existența nu s-ar putea lipsi. El trebuie, cu prețul vieții și al reputației sale, *să secrete zilnic doza de afirmație de care omenirea are nevoie ca să trăiască*. [B. Fundoianu, *op. cit.*, pp. 673-674.]

MATILDA C. GHYKA

(1881—1965)

Simultan matematician și estetician, Matilda C. Ghyka este unul dintre întemeietorii, alături de Pius Servien (Coculescu) și de G. D. Birkhoff, a ceea ce astăzi denumim „poetică matematică" și „estetică informațională".

Ideile de bază ale esteticii sale matematice, mult cunoscute și apreciate în comunitatea științifică a celor două discipline, pleacă de la premisa elaborării unei teorii matematice a formelor cu valoare estetică. În acest sens, sînt aduse, în prim plan, formele (proporțiile) din natură și artă [v. *Estetique des proportions dans la nature et dans les arts* (1927)] și este relevată, cu

o insistență rar întîlnită valoarea proporției de aur, a secțiunii de aur, mai ales în domeniul plastic (arhitectură, sculptură). Similar preocupărilor lui Pius Servien se ocupă de esența ritmului și formulează o teorie matematică a ritmului din artă [*Essai sur le rytme* (1938)].

În afară de aceste lucrări mai sus menționate, Matilda C. Ghyka a mai publicat, în perioada de care ne ocupăm, studiul *Le nombre d'or* (1931).

Reproducem cîteva fragmente din traducerea românească (sub titlul *Știință și estetică)* a *Eseului asupra ritmului,* apărut în vol. *Estetică și teoria artei*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981 (ediție îngrijită de Ion Iliescu).

[RITMUL ÎN DIVERSE ARTE]

Punctul de vedere *geometric* a caracterizat atît dezvoltarea mintală colectivă cît și pe cea individuală a oricărei civilizații pe care o putem numi mediteraneană (pentru a sublinia mai mult rolul Greciei antice, cel al Egiptului și al semiților evrei și arabi) sau occidentală (pentru a cuprinde aportul foarte important al Americii de Nord) ; geometria greacă și sensul geometric, așa cum l-a definit Platon în *Republica,* sînt acelea care (în modul prevăzut de Platon) i-au dat rasei albe întîietatea ei tehnică, tot acest spirit geometric este acela care a făcut să înmugurească și să înflorească arhitectura greacă, arhitectura gotică și toată arta Renașterii.

Simțul proporției, studierea raporturilor și proporțiilor, înlănțuirile proporțiilor, care duc prin „simetria" organizată la „euritmie", sînt la baza esteticii grecești (egiptenii aveau deja simțul geometric, concepeau planul unei opere de artă ca o compoziție geometrică dirijată însă nu ne-au lăsat comentarii explicite în această pri-

vință) ; putem adăuga că matematizarea muzicii de către Pitagora și studiul geometric și aritmetic al intervalelor și acordurilor muzicale (Archytas și Platon) sînt acelea care, la rîndul lor, au făcut să se reverse, înapoi, din muzică, concepția armonică, simfonică în arhitectură și artele plastice.

Să-l cităm pe Vitruviu : „Simetria constă în acordul măsurii dintre diversele elemente ale operei ca între aceste elemente separate și ansamblu... Ca și corpul omenesc... ea decurge din proporție — aceea pe care grecii o numesc «analogia» — consonanța dintre fiecare parte în întreg... Această simetrie este reglată de modul, etalonul de măsură comună (pentru lucrarea respectivă), ceea ce grecii denumesc *numărul*... Cînd fiecare parte importantă a edificiului este proporționată în modul cel mai convenabil chiar prin acordul dintre înălțime și lărgime, dintre lărgime și adîncime și cînd toate aceste părți își au locul lor în simetria totală a edificiului, obținem euritmia."

Să notăm că această simetrie organizată a lui Platon și Vitruviu n-are nici o legătură cu accepția modernă a cuvîntului (simetrie statică, mecanică, repetarea elementelor identice de o parte și de alta a unei axe sau a unui „plan de simetrie") ; sensul vechi, care era încă în cinste la arhitecții gotici, s-a pierdut în cursul secolului al XVII-lea. Și, odată cu cuvîntul s-a finalizat și ideea, spiritul, resortul creator.

Se știe că această amplificare a compoziției geometrice în compoziție simfonică reflectă concepția pitagoreică despre Cosmos (matematică și armonică în același timp) și mistica pitagoreică a numărului ; aceea pe care a expus-o Platon în *Timeus*.

Iată, în aceeași ordine de idei, cîteva rînduri din neopitagoricianul Nicomach de Gerasa, care lămuresc pe deplin frazele lui Vitruviu : „Dar, deoarece Întregul (To-

tul) era o multitudine nelimitată... era nevoie de o ordine... or, tocmai decada era aceea în care preexista un echilibru între ansamblu și elementele lui. Aceasta este (cauza) pentru care, în numele rațiunii sale, Dumnezeu, orînduind cu artă, s-a servit de decadă ca de un canon pentru Întreg (Tot)... și cauza pentru care ansamblurile și părțile lor își au raporturile lor de concordanță bazate pe ea și orînduite după ea".

Menționarea decadei (a cărei „desăvîrșire" este amintită, dealtfel, și de Vitruviu) evocă tocmai aceste speculații în legătură cu „numerele pure" sau arhetipurile numerelor scumpe confreriei pitagoreice ; putem presupune că tocmai această preeminență acordată decadei și pentadei (cinci-ul) precum și simbolurilor lor geometrice, decagonul, pentagonul și pentagrama sînt acelea care îi vor conduce pe arhitecții greci (apoi pe cei gotici) la faptul de a-și manifesta adesea preferințele lor pentru traseele care derivă din împărțirea în 10 sau în 5 părți egale ale cercului de orientare, și să favorizeze folosirea „simetriilor iraționale" despre care vom vorbi mai jos.

În orice caz, reflexiile lui Platon (în *Timeus și Theetet*) cu privire la proporțiile („analogia") atît între elementele liniare cît și între suprafețe și volume, se acordă în chip clar cu dezvoltările lui Vitruviu în legătură cu rigoarea absolută cu care trebuie să se înlănțuie proporțiile și ne fac să înțelegem cum din aceste corelații, din aceste corespondențe voite, între elementele lucrării și întreg, din aceste jocuri de repetare a formelor și proporțiilor, putea să rezulte *„symmetria"* sau *„commodulatio"* definite mai sus.

Această concepție simfonică a arhitecturii impunea, pe de o parte, mai multe condiții matematice însă, pe de altă parte, sugera mai multe posibilități creatoare, o alegere mai vastă de soluții și, prin aceste legături de „co-

respondență armonică" dintre ansamblu și părți, se ajungea, în orice plan, la o creație într-adevăr „organică".

Ba, mai mult, acest principiu de compoziție matematică, riguroasă care ar fi putut ajunge la pietrificarea, la cristalizarea planurilor arhitecturale sau decorative, a fost reînviat încă din marea epocă greacă, prin folosirea, de preferință la modulii aritmetici simpli, a celor pe care Platon îi numea deja „comensurabili în putere" iar Vitruviu „geometrici" (pentru a-i distinge de primii), adică proporții care decurg din raporturile „iraționale (incomensurabile) ca 2, 5, $\frac{5+1}{2}$ (secțiunea de aur) care, de altfel, dau, după cum a remarcat-o Jay Hambidge, demonstrînd justețea expresiei folosite de Platon, înlănțuiri de raporturi și de proporții comensurabile și organizate „euritmic") între *suprafețele* rezultate; proporțiile obținute astfel au, în plus, avantajul, asupra seriilor statice, că introduc, în mod automat, în locul repetiției simple, repetițiile reglate de legile similitudinii „dinamice", analoage cu acelea care guvernează pulsațiile de creștere a organismelor vii.

Folosirea proporțiilor iraționale, la care au ajuns în chip empiric egiptenii, îndată ce au învățat să împartă cercul lor director în 4, 8 și 16 părți egale (ceea ce le oferea modulul grafic 2, raportul dintre diagonală și latura pătratului), apoi cînd au descoperit construcția mai complicată care le permitea să împartă acest cerc în 5 sau 10 părți egale (ceea ce le-a oferit jocul infinit de variat al proporțiilor derivate din secțiunea de aur, raportul dintre diagonală și latura pentagonului regulat și dintre raza cercului și latura decagonului regulat înscris), a fost stimulată la greci prin ideea corespondențelor morfologice și ritmice dintre corpul omenesc și univers (Platon, *Timeus*); intermediar între „Macrocosmos" și om, templul reflecta, acorda „euritmiile lor respective. Co-

respondența armonică Univers-Templu este evocată chiar și de arhitecții egipteni; acordul analogic Templu-Corp omenesc (în curînd, acesta va fi numit „microcosmos" de către neo-pitagoricieni și de excentricii lor moștenitori, gnosticii și cabaliștii, apoi de benedictinii platonizați contemporani cu primii arhitecți gotici) a fost ridicat la principiu de către arhitecții greci, după cum reiese din pasajele foarte precise ale lui Vitruviu cu privire la aceasta.

Or, în corpul omenesc, care reprezintă, într-adevăr, o simfonie de proporții, foarte complexă însă (pentru fiecare corp) foarte unitară, știm că secțiunea de aur și proporțiile aparente [...] revin ca un laitmotitv constant.

Corpul omenesc sau microcosmosul a fost, astfel, foarte curînd simbolizat prin pentagramă (pentagonul stelat) care dă o serie recurentă indefinită și „pulsantă" a puterilor secțiunii de aur ($\Phi = \frac{5+1}{2} = 1{,}618...$), și care fusese semnul de recunoaștere al pitagoricienilor ca simbol al vieții și armoniei în sănătate. [...]

Un arhitect sau chiar un pictor „complet" trebuie să-și însușească tot ceea ce a adăugat matematica modernă științei Formei și Proporțiilor.

Această problemă a compunerii riguroase (nu empirice ci geometrice și simfonice în sensul în care o înțelegeau grecii), nu se pune dealtfel, numai pentru „artele spațiului", ci a fost trecută, printre altele, și în domeniile artei prozodice, în care este vorba de ritmuri, „în durată" ireversibile; ne referim la faimoasa controversă stîrnită de unele butade ale lui Paul Valéry („entuziasmul nu constituie starea sufletească a unui scriitor".etc.). Cred că aproape toată lumea este de acord cu caracterul adevărat al acestei pseudo-antinomii; așa cum a spus-o undeva Lucian Fabre „ceea ce condamnă Valéry, nu este acel gen de foc lăuntric care alimentează inteligența și

imaginația creatoare și exprimarea lor, ci lipsa de control, absența paznicului sau a vestalei care este capabilă să oprească sau să îndepărteze zgurele și fumul".

Fără acest „foc lăuntric", într-adevăr, fără pasiunea care animă ritmul interior al artistului, nu există puterea creatoare, nici în artele spațiului nici în cele ale duratei.

Ceea ce nu împiedică faptul ca, pentru arhitectură, oricum, creatoare de suprafețe și volume ordonate în ritmuri și armonii care, în loc de a se desfășura succesiv în timp, sînt percepute și controlate *totodată* în toate corelațiile lor, sentința arhitectului gotic să rămînă, după cît se pare, fără apel : *Ars sine Scientia Nihil* [1].

La baza acestei concepții geometrice și armonice a arhitecturii, a artei de a lucra conform unei simetrii, unei comodulații organizate, linii suprafețe și volume, se găsește teoria proporției. [Matilda C. Ghyka, *Estetica și teoria artei*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981, pp. 339-342, 345-346.]

G. CĂLINESCU

(1899—1965)

Critic, istoric literar, prozator, poet — realizînd în primele trei domenii creații geniale — G. Călinescu are un loc stabil și inconfundabil și în istoria esteticii românești. În studiile sale de critică și istorie literară dintre care enumerăm, *Viața lui Mihai Eminescu* (1932), *Opera lui Mihai Eminescu* [în 5 volume, (1934—1936)], *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* (1941), G. Călinescu insistă în nenumărate rînduri asupra specificului creației artistice în cuprinsul culturii, și formulează o serie întreagă

---

[1] Arta fără știință nu înseamnă nimic (n. ed.).

de judecăți estetice, de tipologii artistice și literare care au rămas și sînt astăzi bunuri spirituale definitiv intrate în uz.

În privința problemelor de bază ale esteticii, ale definirii obiectului și metodologiei sale de lucru, G. Călinescu își afirmă explicit poziția sa în *Curs de poezie* (1939) (apărut apoi sub titlul de *Principii de estetică)* și în *Istoria ca știință inefabilă și sinteză epică* (1947). Ideile susținute în cele două studii sînt într-un fel prefigurate în opera sa critică majoră și în unele articole ocazionale anterioare.

Pentru G. Călinescu, estetica nu poate beneficia de un statut științific din moment ce ea nu are un obiect clar delimitat și necontroversat și o metodologie proprie de cercetare. Limitînd estetica la înțelesul de „studiu obiectiv al capodoperei", G. Călinescu se ridică împotriva „esteticii integrale" și a „științei literaturii" a lui M. Dragomirescu și se opune punctului de vedere susținut de Vianu în *Estetica* sa cu privire la „valoarea normelor în estetică". După autorul *Cursului de poezie,* care este nemulțumit de rezultatele esteticii filosofice speculative tradiționale, legitimă este numai acea întreprindere teoretică ce vizează să ne arate *cum* anume ceva este poetic, estetic și nu aceea care intenționează să explice *ce* anume este esteticul. El pledează astfel finalmente doar pentru descrierea universului poeziei și refuză posibilitatea principială a constituirii unei estetici științific și filosofic întemeiată.

Pentru a evidenția concepția și locul său în estetică precum și pentru a marca diferențele dintre autorul *Principiilor de estetică* și M. Dragomirescu, Tudor Vianu ș. a. redăm textele semnificative din această dublă perspectivă.

[INCERTITUDINEA OBIECTULUI ESTETICII]

Estetica este o disciplină, sau mai bine zis un program de preocupări, care s-a născut, inconștient sau nu, din nevoia simțită de o întinsă clasă de intelectuali și de a

vindeca lipsa sensibilității artistice prin judecăți așa-zise *obiective*, adică în fond străine de fenomenul substanțial al emoției. Lipsa de bucurie artistică este un caz mult mai des decît s-ar crede și foarte mulți indivizi dintre cei mai inteligenți citesc cărți pentru scopuri străine de plăcerea estetică, precum ar fi dorința de a se informa, satisfacția de a găsi în ficțiune întîmplări asemănătoare cu cele din viața lor sau mai ales judecăți și prejudecăți asupra vieții. Acești indivizi, incapabili de a se pronunța asupra valorii artistice a unei opere, simt o mare ușurare cînd printr-un raționament sau prin însușirea părerilor unor critici ajung la încredințarea că se află în fața unei opere valoroase. Atunci se produce o adevărată bucurie, care însă nu e bucuria estetică, ci o bucurie psihologică, anume bucuria de a fi scăpat de incertitudine. Ba chiar sînt indivizi, mai rari, nu-i vorbă, care pe calea convingerii ajung să aibă și emoția estetică și să trăiască apoi foarte bine opera pe care n-o puteau simți direct.

Din această frigiditate s-a născut așadar Estetica, ca propunere de a studia științific opera de artă. Însă care sînt caracterele științei ? O știință ia ființă atunci cînd se descoperă un fenomen nou, sau mai corect cînd apare un nou unghi de vedere care face ca un grup de fenomene să nu-și mai explice suficient relațiile prin științele vechi.

Emoția artistică e un fapt sufletesc, deci s-ar putea cerceta la Psihologie. Însă esteticianul pretinde că există un aspect al unor emoții care le autonomizează, făcînd ca emoția estetică să depășească emoția curat psihologică. Prin urmare, o știință strict nouă începe cu *definirea* fenomenului ceea ce înseamnă că acest fenomen există nu ca un accident, ci într-un grup de fenomene asemănătoare constituind o clasă.

Definiția se face prin arătarea genului proxim adică a sferei imediat mai largi care intră ca notă în conținutul

noii noțiuni și a diferenței specifice care îndreptățește autonomia acestei discipline. Odată definit obiectul urmează să se stabilească metodele de cercetare și în sfîrșit se încearcă a se stabili între fenomene raporturi necesare, adică legi

Se pune întrebarea ; există fenomen estetic, căruia să i se aplice metode speciale de cercetare care să conducă la legi ? Operele de artă au întîi de toate un aspect fizic : cartea, tabloul, statuia sînt obiecte. Este de prisos a mai dovedi că discriminarea între lumea fizică a obiectelor și artă e necesară, întrucît oricine își dă seama că artistic nu e propriu-zis obiectul ei sentimental pe care obiectul îl deșteaptă în nou. Vasăzică rămîne lămurit că un grup de realități fizice sau procese fizice (muzica, dansul), merită să se elibereze din domeniul fizicului și să intre în acela al psihologicului, constituind acolo o clasă aparte. Dar se pune întrebarea dacă acum acest grup e îndreptățit să iasă și de aici și să-și capete desăvîrșita autonomie. Piersica pe care o mănînc îmi produce plăcere, muntele pe care îl privesc îmi produce plăcere, poezia pe care o ascult îmi produce plăcere. De ce oare aceste plăceri ar fi atît de eterogene încît una din ele, cea stîrnită de audiția poemului, să ceară neapărat constituirea unei științe nouă ? Guyau, într-adevăr, nu s-a sfiit să pună la temelia complexei emoțiuni artistice o curată senzație de vitalitate. Cei mai mulți esteticieni însă au observat, nu fără dreptate, o notă particulară emoției artistice : acea de a fi deșteptată numai de *opere*, adică produse ale geniului. Asta înseamnă că arta presupune o organizare specială a lumii fizice de către om. Însă aceasta e industria. Atunci i se fac distincțiuni mai subtile. Industria este utilitară, arta e gratuită. O scurtă analiză dovedește numaidecît neîndreptățire definițiunii. Utilitatea nu e o notă care să facă să înceteze emoțiunea artistică, de vreme ce foarte multe opere de artă au

și un folos și în general artele s-au desfăcut din industrie. Biserica Trei-Ierarhi a fost ridicată în scopuri religioase dar stîrnește emoțiuni artistice. Între util și frumos ca produse ale industriei umane nu este decît o deosebire de atitudine din partea noastră. De la unul la altul trecem prin schimbarea atitudinii de valoare. Copilul care linge o acadea în chip de cocoș trece excesiv de la plăcerea fiziologică la plăcerea artistică și e mîhnit cînd pentru satisfacerea celei dintîi, mai imperioase, a fost silit să distrugă pe cea de-a doua.

Dacă rămîne deci un adevăr cîștigat că arta e o expresie a umanității, distingerea prin criteriile utilității și gratuității este șubredă. Atunci s-a încercat o autonomizare pe căi mai îndrăznețe care și-a găsit chiar la noi reprezentanți dîrji. Este foarte firesc ca o nație tînără, cu puțină experiență artistică, să încerce a avea certitudinea valorilor pe calea mijlocită a *științei.* Națiile care cultivă estetica sînt și acelea mai lipsite de simț artistic. Germania are esteticieni, Franța are critici, Italia are și ea mai mult esteticieni dar aceasta e o urmare a unei confuzii ieșite din excesiva experiență artistică ajunsă la sațiu. Chiar Franța începe să piardă criticii și să capete esteticieni.

Modalitatea prin care esteticienii români au încercat să autonomizeze fenomenele artistice se poate rezuma cu vorbele *teoria capodoperei.* Dl. Mihail Dragomirescu, întîi, și după el domnul Tudor Vianu, cu aparat mai erudit dar aducînd în fond la rezultatele celui dintîi, fac din capodoperă obiectul propriu al Esteticei, care nu s-ar ocupa cu poezia lui Bolintineanu ori cu aceea a lui Alecsandri, ci cu poezia lui Eminescu și nu cu toată poezia lui, ci numai cu aceea izbutită.

Cît e de falsă această teorie, vede oricine. Capodopera nu există obiectiv, ca un lucru asupra căruia se pot emite judecăți universale, ci e o stare de spirit a unor

inidivizi, un sentiment particular de valoare. Fără să cădem cîtuși de puțin în relativismul care a putut duce pe domnul E. Lovinescu din alt punct de vedere la teoria mutației valorilor literare, este hotărît că ajungem la denumirea de capodoperă a unei opere numai pe calea anchetei. Ceea ce pentru unul este capodoperă pentru altul reprezintă un scandal. Ieri se deplîngeau opere care azi sînt socotite capodopere. Lipsește în cîmpul artei acel consimțămînt la recepție care face soliditatea științelor. Oricît de relativă ar fi senzația, dacă cuiva i se pare că afară e cald și altuia că e frig, avem în termometru un instrument de obiectivare și control. Însă care este mijlocul de a afla granița dintre operă și capodoperă în mod obiectiv, nimeni nu ne spune. Judecata estetică se întemeiază pe impresia mea care scapă de restrîngerea particularului prin consimțirea altora și e o pseudo-judecată care se poate formula așa : sentimentul de valoare stăpînește acum conștiința mea. Putem să avem empiric sentimentul că o operă este capodoperă, dar certitudinea, adică consimțămîntul general cu care se începe orice știință, niciodată. Încît pusă pe această bază, estetica devine disciplina ciudată care nu-și cunoaște obiectul. Și de fapt capodopera nici nu există decît ca o dominațiune practică a entuziasmului nostru. Structural, între opera de valoare parțială și capodoperă nu e decît o deosebire de intensitate. Același proces de organizare, aceeași intenție, se regăsesc și într-o parte și în alta. Ar fi curios ca *Luceafărul* lui Eminescu să formeze obiectul Esteticei, ca disciplină autonomă, iar *Epigonii* să rămînă un simplu document psihologic.

Am zis că ceea ce alcătuiește o temelie a solidității științei e metoda și esteticianul pune mari nădejdi în probabilitatea de a descoperi niște procedee prin care să ajungem la convingeri chiar în absența impresiei. El ar dori să stabilească *normele* producerii capodoperei, să

facă din Estetică o știință normativă preceptistică. E și aici o iluzie și un joc de cuvinte. În științe obiectul e real, consimțit de toți și metodele nu sînt decît mijloace potrivite obiectului spre a ajunge mai cu ușurință la adevărul de formulat în legi. În Estetică obiectul însuși este incert și metoda ar avea rostul să ne ajute să-l descoperim. În privința asta sînt două ipoteze care se pot gîndi : se poate găsi o metodă de a determina capodopera, ceea ce este tot una cu stabilirea mijloacelor de a produce capodopera ; și nu se poate găsi.

Dacă s-ar găsi norma capodoperei, atunci s-ar întîmpla un lucru înspăimîntător, vrednic de laboratoarele vechilor alchimiști. S-ar produce o dezolare de apocalips, fiindcă arta însăși ar dispărea. Cînd am ști cum se face o poezie genială toți am deveni mari poeți și arta s-ar preface în industrie.

Dacă norma nu se poate descoperi sîntem în neputință de a determina obiectul însuși al Esteticei, cu alte cuvinte rămînem cu știința ruinată înainte de a fi ridicat-o. Într-un chip sau altul, Estetica este o știință care nu există. De aci nu urmează numai decît că preocupările estetice, adică acelea avînd un raport cu arta, sînt superfluide. Orice observare a fenomenelor artistice în producerea lor și în efectul lor asupra conștiințelor este instructivă. Se poate alcătui un corp foarte util, empiric util de observații psihologice, sociologice, tehnice etc. asupra artelor, dar Estetica în înțelesul de studiu obiectiv al capodoperei nu va exista niciodată. Toate străduințele esteticienilor sînt inutile speculațiuni în jurul goalei noțiuni de artă și orice estetică nu cuprinde mai mult decît întrebarea dacă putem sau nu găsi criteriul frumosului urmată de răspunsul negativ sau de prezumțiuni insuficiente. E adevărat că esteticienii încearcă apoi să clasifice fenomenele artistice sau să studieze formele, cu o oarecare pretenție de metodă naturalistică. Însă nu poți

clasifica nici studia ceea ce n-ai definit. Dealtfel cercetările acestea sînt reînvieri ale unor puncte de veche retorică și dacă ele sînt îndreptățite în cadrul unei arte a conducerii și explicării frumosului, ele n-au ce căuta la estetician.

De bună seamă, că poezia, adică sentimentul nostru de poezie există. Asupra acestui punct nu mai e nici o îndoială. Poezia nu se poate însă defini, ci numai descrie, fiindcă ea nu e o stare universală, ci un aspect sufletesc particular cîtorva indivizi. Orice om aude și vede, afară de puține excepții. Simțul pentru poezie este însă excepțional. De aci și varietatea definițiilor, care nici nu sînt definiții, ci sentințe. Nu vrem să dăm o listă istorică încheiată a definițiilor poeziei, vom alege cîteva tipuri caracteristice. Este de pildă formula metafizică sau speculativă a poeziei, în care găsim mai degrabă o concepție despre lume, o Weltanschaung, decît observare în domeniul propriu-zis al artei. Oricine știe că după Platon lumea aceasta e o perdea de aparențe în care se încheagă în chip efemer și nedesăvîrșit lumea prototipilor, a ideilor eterne. Omul are două naturi, una caducă, trupul, și alta nemuritoare, sufletul, care odată a stat în apropierea esențelor. Lumea fenomenală e o copie a lumii de prototipi, arta e o copie de a doua mînă (Republica). Tot după Platon însă omul e în stare prin reminiscență să-și aducă aminte de Frumusețea esențială, absolută, la vederea unei frumseți pămîntești care o copiază. Poetul devine un delirant, un soi de nebun inspirat de divinitate (Ion).

Pentru Schopenhauer lumea e aparența unei oarbe Voințe care se desfășoară însă tot după idei, privite ca niște eterne forme. Arta, poezia sînt smulgerea din planul unde se afirmă voința oarbă în intuirea, în contemplarea Ideilor. Ca individ omul cunoaște numai lucruri particulare, ca poet el se scufundă în universal.

Să lăsăm pe Schelling a cărui Estetică este tot idealistă și să amintim pe Hegel. După Hegel, ca să vorbim în termeni mai simpli, Universul este desfășurarea lui Dumnezeu, a Absolutului. Dumnezeu ni se destăinuie istoricește, încît metafizica devine o ontologie. Cum se desfășoară acest absolut, acesta e punctul original al hegelianismului. Logica, sau cum se mai zice acum, sistematica, nu este numai un mod de a fi al vieţii noastre intelectuale, ci legea însăși a desfășurării Universului. Istoria cugetă. Cum funcționează gîndirea noastră ? Logic, dialectic, adică prin teză, antiteză și sinteză. O propoziție ne conduce numaidecît la negarea ei și apoi la concilierea celor două momente într-un moment superior. Antiteza monarhiei este Republica, sinteza celor doi termeni ar fi monarhia constituțională din acest idealism istorico-dialectic rezultă pentru artă aceste două lucruri : că arta nu are un obiect deosebit de al filosofiei, obiectul ei neputînd fi decît tot ideile dar în chip mai obscur, și că arta nu e decît un moment istoric al tensiunii spiritului uman către absolut.

Oricît de încîntătoare ar fi aceste concepțiuni despre artă și poezie, e lesne de înțeles că Absolutul, Prototipii, Frumusețea eternă nu lămuresc nimic. [G. Călinescu, *Principii de estetică*, Fundația pentru literatură și artă, 1939, pp. 11-19.]

Încheierea este că poezia nu se poate defini. Însă că poezia există nimeni nu se îndoiește. Nu numai că poezia există dar prin anchetarea spiritelor celor mai alese ale umanității putem ajunge la stabilirea unor pseudonorme. Prin analiza sentimentului de valoare al acestor spirite, constituind un grup arbitrar, lipsit de elementul masei și al contemporaneității, putem constitui un soi de Retorică în care preceptele sînt de fapt observațiuni istorice și statistice și au această notă specială că nu tre-

buiesc urmate, ci numai meditate. Urmează deci să aflăm nu ce *este poezia*, ci *cum este poezia*, să surprindem în studiul practic al poemelor ilustre acea mecanică prin care să ne sporim conștiința artistică. În chipul acesta, sterila Estetică face loc unei Școale de poezie.

Am spus că înțelegem estetica poeziei ca o retorică bizuită pe experiență, care nu încearcă a defini, ci arată nu ce este poezia, ci cum este poezia, căutînd a ajunge prin observațiuni istorice și statistice la un fel de precepte care însă nu trebuiesc urmate, ci numai meditate, dat fiind că rațiunea e un fenomen spontan. Vom face deci un fel de școală de poezie, utilă spre a lărgi conștiința poetului, incapabilă însă a-l determina să creeze și folositoare în același timp și criticului în măsura în care îi îndrumează sensibiltatea. [G. Călinescu, *op cit*, pp. 20-21.]

[OBIECTIVITATE ȘI SUBIECTIVITATE ÎN JUDECATA CRITICĂ]

In afară de autenticitate și onestitate, noțiunea obiectivității n-are nici un sens. Orice interpretare istorică este în chip necesar subiectivă. [G. Călinescu, *op. cit.* p. 108.]

Rostul istoriei literare nu e de a cerceta obiectiv problemele impuse din afara spiritului nostru, ci de a crea puncte de vedere din care să iasă structuri acceptabile. [G. Călinescu, *op. cit.* p. 113.]

Marea cultură literară este absolut trebuitoare criticului. Am zis că simțul critic constă în sentimentul că opera a urmat întocmai norma propriului și latentului nostru spirit creator, că adică dacă am fi avut aceeași

idee am fi exprimat-o întocmai. Aceasta în teorie. Cu asta ajungem la o comunitate simpatetică cu autorul, cu asta înțelegem, dar putem încă să ne înșelăm asupra treptei pe care o ocupă în ierarhia valorii. Atunci intervine o metodă foarte veche și foarte solidă : compararea cu capodoperele universale. În literatura noastră n-avem încă prea multe opere fundamentale și în toate genurile, de unde fiind la mijloc și lipsa de viziune universală a criticilor, totul devine extraordinar. Oricît ar injuri școala este sigur că anume valori rezistă prin înseși structura lor. Poate individul superficial să ridice din umeri la Homer, Dante, Shakespeare ori Molière. Cine are o cultură serioasă, nu poate să nu rămînă zguduit de adîncimea simplă și eternă a acestor autori. Cercetîndu-i pe aceștia criticul ajunge să stabilească unele norme ale capodoperei care firește nu sînt exemplare fiindcă nimeni urmîndu-le nu va ajunge genial, dar sînt instructive cu privire la structura capodoperei. Teatrul lui Delavrancea a fost pe vremea lui socotit miraculos, teatrul lui M. Sorbul genial. E de ajuns să comparăm *Patima roșie* cu o operă clasică înrudită ca să ne dăm seama de adevărata proporție a piesei. Tot astfel romanul lui Duiliu Zamfirescu a fost suprapreţuit. În genere, criticul român nu știe să-și îndreptățească judecata. O operă clară i se pare banală, o operă fără nici un conținut și confuză i se poate părea excepțională. Pathosul, elocvența îl sperie. Aceasta fiindcă cunoaște numai unele atitudini ale literaturii actuale. De pildă, este înrădăcinată la noi ideea că cine face proză cu subtitlul roman trebuie să urmeze legile romanului, să fie autentic, adînc și celelalte. Ori de cîte ori apare o operă în proză care urmărește alte scopuri cum ar fi multe din cărțile domnului M. Sadoveanu, se deplînge lipsa de observație. Însă cine cunoaște literatura clasică știe că observația n-a dat singurele opere mari. [G. Călinescu, *op. cit*, pp. 123-125.]

[POEZIA]

Cine are prejudecata că poezia trebuie să fie emoțională, gratuită, poate socoti cu drept cuvînt aceste strofe ca proză curată și atribui efectul artistic indiscutabil metricei savante. Totuși lirismul e în atitudine. Definiția cînd e solemnă e izvorul cel mai adînc de poezie. Ea nu atinge activitatea teoretică, intelectivă, de vreme ce sentințele sînt prin definiție banale, reprezentînd judecăți de mult analitice. Omul și-a condensat totdeauna experiența în sentințe, iar aceste sentințe cînd sînt foarte generale au mișcarea unor versete de ritual, a unor oracole. Sufletul nostru e uimit de străvechimea și gravitatea lor. Deci, în gnomism nu raportul în sine e liric, ci dicțiunea lentă, sacerdotală și ceremonială. Cine este în stare să intre în acest ritm se află pe un teren bogat în lirism. [G. Călinescu, *op. cit.*, p. 77.]

Poezia nu are nici o legătură cauzală cu sentimentele așa-zise adevărate și nici nu urmărește să trezească sentimente. Emoția poetică dacă este un sentiment este un sentiment sui generis, o emoție nepractică. [G. Călinescu, *op. cit.*, p. 94.]

Poezia e în punctul ei de plecare un act de viață deplină. Ca să cîntăm trebuie întîi de toate să trăim. Gratuitatea se înțelege de către poeții moderni ca o abdicare de la orice scop de adaptare. Într-adevăr, ideea ne adaptează întrucît ne orientează în lumea sensibilă, sentimentul ne adaptează întrucît ne semnalează plăcerile și durerile existenței. Poezia este însă o activitate fără finalitate, întrucît nu ne dă nici o imagine a realității și nu ne previne. În termeni obișnuiți, poezia nu ne învață, deci nu se cade să fie didactică și nu ne arată ce

e bine și ce e rău, deci nu trebuie să fie morală. Poezia nu instruiește și nu educă, ea e un pur exercițiu spiritual.

Noțiunea de gratuitate se leagă cu aceea de obscuritate sau mai bine zis de infinitate. Întrucît poetul nu voiește să comunice nimic din lumea aceasta, el trebuie să evite a părea finit, să se ferească a spune totul. [G. Călinescu, *op. cit.*, p. 95.]

Poezia este un mod ceremonial, ineficient de a comunica irațional, este *forma goală a activității intelectuale*. Ca să se facă înțeleși poeții se joacă, făcînd ca și nebunii gestul comunicării, fără să comunice în fond nimic decît nevoia fundamentală a sufletului uman de a prinde sensul lumii. [G. Călinescu, *op. cit.*, p. 99.]

[CRITICA ȘI ESTETICA]

Este în genere admis, fie că se profesează o critică cu veleități științifice, fie că se judecă opera artistică în funcție de impresiunea individuală, că pentru a putea emite o părere asupra valorii operelor literare este nevoie de simț critic, tot așa cum, pentru a gusta muzica sau pentru a găsi criteriul cel bun în viață, trebuie să ai simț muzical, simț moral, etc. Ce este însă în chip mai lămurit acest simț critic e o problemă al cărui răspuns plutește în negura ipotezelor, ca și cauza cauzală sau natura electricității. Cei mulți se mulțumesc să-i constate prezența primindu-i, cu mai multă sau mai puțină rezistență, sentimentele. Totuși, *Știința Literaturii* încearcă să-i dea un loc bine hotărît în activitatea spirituală. Simțul critic ar fi va să zică un simț ca și celelalte ce stau la poarta dintre lumea dinafară și conștiința noastră

și ar avea prin urmare, valoarea obiectivă pe care o au în genere simțurile, întrucît aduc în eul nostru o realitate ce se prezintă ca străină de el, dîndu-ne astfel putința de a o izola și defini. Acest simț însă, spre deosebire de celelalte, nu este necesar pentru conservarea individului și ca atare nu-l au decît cîțiva aleși a căror orientare va putea servi nu mai puțin de criteriul obiectiv și pentru ceilalți.

La o mai de aproape cercetare vedem însă că analogia cu domeniul sensibilității este superficială. Simțurile de la baza percepției sînt funcțiuni elementare și nu pot lipsi deci într-un individ decît printr-un accident. A admite un simț cu caracter de particularitate înseamnă a-i nega valoarea de agent al lumii externe, obiective, și a-l reduce la o afecție morbidă și întîmplătoare. Dar în afară de aceasta simțul critic nu poate fi obiectiv în înțelesul științelor naturale, fiindcă prin el nu facem loc în conștiință nici unui *obiect*. Căci admițînd că opera literară este de natură psiho-fizică, de formă succesivă luăm cunoștință cu simțurile obișnuite, în vreme ce cu fondul psihic venim în contact pe cale emotivă. Toată lumea are, citind o poezie oarecare, o emoție. Simțul critic nu stă în însăși receptarea acestei emoții, care e o funcție psihologică, ci în sentimentul de *valoare* pe care ea îl deșteaptă în noi. Așadar, orice analogie cu științele obiective fiind greșită de vreme ce ieșim din sfera activității teoretice spre a intra în aceea a activității normative a spiritului (cum dealtfel recunoaște însăși *Știința Literaturii*), trebuie să renunțăm la ideea unei judecăți universale în baza unui obiect real, adică independent de conștiință, deși în conștiință.

Sentimentul estetic fiind de natură normativă, practică, ar putea găsi însă o analogie în simțul moral. Făcînd din simțul critic o categorie a sentimentului am ține seamă, pe de o parte, de natura practică a lui, iar pe de

alta, am afirma valabilitatea sa universală. Dar trecînd peste faptul că o astfel de categorie ar fi o pură formă concept universal al frumosului, sîntem repede siliți să recunoaștem absurditatea unei astfel de forme ce anticipează și transcende percepțiile individuale ale Frumosului. Kant și-a dedus categoriile sale din științele exacte. Niciodată însă noi nu vom putea deduce din toate sistemele de critică o formă constantă care să rezolve în sine impresiile individuale. Dimpotrivă, se pare că tocmai ceea ce formează esența operei de artă, valoarea, stă înlănțuită în cea mai dură contingență. Iată deci că trebuie să renunțăm la ideea unei științe a literaturii, fiindcă nu avem nici un element extern, obiectiv, nici o dispoziție formală a spiritului cu caracter universal. Nu ne mai rămîne decît să introducem acțiunea critică a spiritului în viața practică a individului, adică în însăși activitatea creatoare.

Dar ce-nseamnă atitudine normativă ? Aceea în care spiritul își reprezintă faptul extern ca un produs posibil al propriei sale activități. Cînd zic că o acțiune este morală vreau să spun că imaginea propriei mele persoane săvîrșind același act este admisă de conștiința mea ; într-un cuvînt, că faptul a anticipat o dispoziție permanentă a voinței mele de a realiza aceeași acțiune. Trecînd în domeniul estetic, cîtă vreme voința mea nu participă potențial la realizarea operei de artă, cîtă vreme nu dau o *valoare* obiectului, admițîndu-l ca un produs posibil al propriei mele activități creatoare, n-am decît o emoție psihologică. În privința aceasta, ne învoim cu *Știința Literaturii.* Natura nu poate fi frumoasă în înțeles artistic, ea nu reprezintă o valoare, căci nu mă pot închipui pe mine însumi în actul de a crea Natura. Între critică și creație nu este o deosebire de esență, ci numai una de proces. Una pornește din afară spre a deștepta apetiția creatoare, cealaltă procede dinăuntru spre a-și găsi ma-

teria. Simțul critic e actul creator eșuat, răsfrînt în conștiință înainte de a ajunge la periferie și devenit astfel sentiment artistic. În măsura în care materialul poetic deșteaptă în fantazia individului elanul creator, provocînd astfel o realitate personală ce se recunoaște într-o formă străină ca într-o expresie proprie, emoția psihologică se transformă în sentiment estetic. Facultatea noastră creatoare nu poate însă da valoare întreg materialului perceput, nu poate adică recunoaște peste tot o posibilă producție proprie. O parte din opera artistică este deci respinsă de spirit, ca formă goală, fără ecou asupra fanteziei, ca manieră ce nu dă normă activității artistice. Cu alte cuvinte, simțul critic este *forma* propriei noastre facultăți creatoare, sub unghiul căreia primim și valorificăm numai ceea ce ni se prezintă ca urmînd normele de creație ale spiritului nostru. A înțelege înseamnă a crea din nou, a reproduce în tine momentul inițial al operei.

Dacă însă critica nu e știință, fiind creație, este o tehnică. Nici un critic de artă nu s-ar încumeta să judece un tablou fără cunoașterea tehnicii picturii. De obicei lumea vede în artă ca și în fotografie Natura. Criticul vede însă în stil principiul spiritului în actul de a se realiza. El admite sau respinge opera după cum ea se înscrie sau nu în forma spiritului său de creație. Cu cît un critic este mai artist, cu atît este mai îngust în aprecieri, deoarece fantazia lui e mai aproape de realizare iar materialul operei străine se găsește în conflict cu materialul propriu al artistului-critic.

Critica astfel înțeleasă nu poate fi învinuită de impresionism în înțelesul rău ce se dă acestui cuvînt. Căci criticul nu se conduce niciodată după *impresie*, ci după *expresia* ca pură posibilitate a spiritului său. După cum în viața morală o acțiune este bună dacă intră în legea

internă a conștiinței individuale, tot astfel o operă artistică este frumoasă dacă urmează normele de creație ale fantaziei noastre. Critică înseamnă într-un cuvînt valorificare în virtutea legilor individuale de creație ale spiritului. Fiind activitate practică și nu teoretică, este artă, fiind autoconștiință creatoare, este tehnică.

Care este atunci momentul cu adevărat estetic din activitatea critică ? Evident, *citatul*. A cita vrea să zică a izola ceea ce spiritul tău a creat din nou, dînd fragmentului o valoare, recunoscîndu-l ca probabil produs al propriei fantezii. Prin aceasta se elimină elementul psihologic ca inactuabil. Uneori citatul singur poate sugera impresia de frumos. Cum însă spiritul nostru cu greu poate sări din atitudinea teoretică și practică în cea estetică, e nevoie de procedee care sînt străine momentului estetic, ca izolarea citatului în mediu prozaic, clarificarea conținutului și conturarea formelor pe cale inteligibilă. Aici este loc pentru toate sistemele de critică, eficace după timp și spații în doze felurite. Ai cu atît mai mult talent critic cu cît poți izola citatul în relații abstracte mai multiple. Creație într-un fel, critica este, într-altul, cultură.

Și pentru d. M. Dragomirescu critica este creație. Dar este creație avînd la bază originalitatea elementară (a ideii). Cum cu inteligența poți pătrunde o realitate existentă numai în măsura în care o creezi din nou, singur domnia sa ne poate răspunde. [G. Călinescu, *Principii de estetică,* E.P.L., 1968, pp. 189-191.]

Este absolut admis de către toți esteticienii că momentul prim al criticii constă într-o reacțiune de consimțire ori de neconsimțire la opera artistică. A spune da ori nu asta este critica în substanța ei. Subiectivitatea e inclusă, fiind vorba de o simplă mișcare a subiectului, însă subiectivitate nu înseamnă sentință arbitrară. Kant,

oricît de speculativ în Estetica lui, a putut observa cu fineță că verdictul estetic (neconceptual prin definiție și deci particular) ajunge la o pseudouniversalitate (nu însă universalitate absolută ca în judecățile logice) care constă în valabilitatea obștească a judecății, în faptul adică de a fi primită de opinia publică și ratificată de timp. Criticul e subiectiv, dar nu arestat în subiectul lui, ci în relație continuă cu alte subiecte, și tocmai această contemporaneitate a reacțiunii în felurite subiecte constituie obiectivitatea criticii, adică nearbitrarietatea ei.

Însă cîtă vreme cineva susține că toată critica se reduce la simpla reacție a subiectului, pot exista atitudini estetice, nu articole de critică literară, care presupun mai mult decît un da sau un nu. Și nu este estetician, oricît de refractar scientismului, ca B. Croce, care să nu admită că peste mișcarea subiectului se adaugă ca un substrat sau un control, considerarea obiectului. Cu alte cuvinte, criticul are de la operă două serii de recepții : impresii de gust și o serie întreagă de reprezentări mai concrete ori mai abstracte, privind opera literară ca obiect independent de subiectul estetic. Ori de cîte ori un critic face propoziții care trec de la simpla afirmare sau negare afectivă la contemplări ale operei ca obiect este un critic obiectiv. A spune despre o operă că e pesimistă ori optimistă, a te ocupa dar de ea ca complex ideologic, că dezvoltă anume teme, că suferă anume înrîuriri, că a avut anume efecte, că prezintă cutare structură psihologică sau că reprezintă în plan fictiv un anume univers, etc. este a face critică obiectivă. Și orice critic a procedat astfel. Firește, nu-i nici un raport de necesitate între lumea ideilor filosofice și judecata de gust, și criticul nu descrie obiectul decît cînd are impresia că are de-a face cu o operă de artă. Dar a considera obiectul îndelung este a-l ține îndelung sub ochii privitorului, a constrînge pe acest privitor să se contamineze subiectiv de subiectul

tău. Şi de fapt, oricît n-ar fi legătură între structura obiectului şi ecoul lui estetic în subiect, marii critici au izbutit totdeauna, printr-o astfel de explicaţie a obiectului, prin fine observaţii exterioare momentul estetic, să educe secolul la sensibilitatea lor. Căci în fond criticul, explicînd, adică desfăşurînd ceea ce este sintetic, implicit, nu dovedeşte (cum greşit se înţelege din abuziva expresie „explicare" luată în sens scientist) ci educă, şi critica este în fond o caligogie.

Putem pricepe acum în ce înţeles imputarea de „subiectivism" aruncată fără discernămînt ideologic criticii poate fi valabilă. Am studiat pe D. Bolintineanu. Studiul stă pe baza unei despuieri totale, raţionat apoi în text, a operei poetului. Toate relaţiile ce se puteau face au fost făcute : biografie externă şi internă, fixarea momentului istoric, politic şi literar, influenţe literare sau numai sincronităţi, descrierea operei cu ample citate, ideile generale, ideile estetice, mitologia, universul poetic, momentele poetice tipice, listă de teme, listă de epitete, listă de metafore, lexicul şi gramatica, versificaţia şi fonetismul liric, etc. Un oponent la critica mea poate ataca acest sistem obiectiv al recepţiei. Ar putea descoperi lecţiuni greşite ale textelor (obiecţie filologică), rea interpretare a ideilor, unilaterală folosire a documentelor, producîndu-se altele care ar infirma observaţiile mele, despuiere insuficientă de elemente, în baza cărora s-ar fi făcut propoziţii exagerate, folosire de informaţii dubioase, ignorare de opere, etc. În judecata strictă de gust, constînd într-un da sau nu, chiar de ar avea dreptate, oponentul nu are dreptul să protesteze cu învinuirea de subiectivism, căci acesta este tocmai momentul rezervat subiectului. El poate cel mult ancheta alte subiecte reputate ca foarte sensibile esteticeşte (socotite capabile a emite judecăţile cu validitate universală de care vorbeşte Kant) şi constata singularizarea criticului. Dar asta nu e încă

o dovadă, căci s-a văzut în istoria literaturilor ce obtuză e majoritatea. Totuși, avînd în vedere că în cazul Bolintineanu a trecut destul timp care să favorizeze consolidarea unei opinii, confruntarea se poate încerca. Atunci s-ar vedea cît de „universală" în sens kantian e judecata mea. În Bolintineanu prețuiesc și detest tot ce au prețuit și detestat spiritele noastre critice oficiale. Contribuția mea stă doar într-o percepție mai largă a fenomenului și în expresia critică, deci propriu-zis într-o operație *obiectivă* mai adîncă.

Fiindcă în fond „subiectivitate" e o vorbă goală folosită cu totul nelalocul ei în critică unde distingem doar între articole superficiale și articole pline de miez. Chipul de a fi „obiectiv" al celui ce se scandalizează de „subiectivitate" este, de multe ori, fuga de orice judecată proprie de gust prin articole-compilații care citează „științific" opiniile altora. [G. Călinescu, *op. cit.*, pp. 200-202.]

VALOARE ȘI IDEAL ESTETIC

Privită în complexul vieții sufletești, emoția estetică este înainte de toate un moment psihologic. A considera acest moment sub toate raporturile, a-l analiza și a-i căuta nota specifică înseamnă să definești în parte însăși natura esteticului. Noi afirmăm de la început că ideea explicită sau obscură de *permanență* a sufletului uman în universalitatea lui formează însuși postulatul artei. Am putea deosebi pentru mai multă claritate, desigur numai metodic, două aspecte ale eului : un eu practic, adică totalitatea funcțiunilor sufletești, întrucît ne adaptează la mediu, și un eu contemplativ, simbolic și în acest înțeles universal. Cînd cuget, simt sau iau o hotărîre, mă adaptez ambianței, reacționez impresiilor din-

afară, mă individualizez într-o rețea de contingențe. În acest stadiu, un sentiment de plăcere sau de durere nu poate fi și o emoție estetică, deoarece are o valoare strict individuală. Fiind o formă a adaptării, a conservării, acel moment rămîne fără ecou în sufletul altor indivizi. Cînd însă, ridicîndu-mă deasupra propriei mele activități psihice, îmi fac un obiect din însuși eul meu practic, prin chiar aceasta spiritul meu capătă o accepție universală, iar stările mele de conștiință devin reprezentative, simbolice pentru umanitate în genere. Arta e inutilă și arbitrară. De unde-i vine această libertate, dacă nu din depășirea eului activ într-o contemplare în care spiritul, închizînd în sine și natura devine fantasmă pură, obiect al eului universal. Sînt puțini poeți care să se poate menține îndelungă vreme în stare de contemplativitate prin transcenderea necesității. Poezia pură e rară. În genere, scriitorul decade repede în stări sufletești derivate din adaptarea la mediu, exprimînd individualul efemer și abstract în locul umanității permanente și fără contingențe. Recitind astăzi pe Leopardi, rămînem uneori nemulțumiți de lamentele sale ce amintesc prea de aproape pe om. Astfel de poezii sînt reacțiuni personale în lumea înconjurătoare, activitate, proză. Leopardi s-a ridicat din proză în poezie chiar pe cale teoretică, prin enunțarea durerii universale în virtutea căreia suferința încetează de a mai fi relație individuală, spre a deveni simbol al universalului.

Spunînd că emoția estetică include ideea de permanență, că e cu alte cuvinte o emoție psihologică privită în funcție de universalitate, n-am definit arta, dar i-am determinat o împrejurare esențială. O artă în care conceptul de valoare se împacă cu ideea de caducitate este negarea artei. Căci raportarea sufletului la existențe limitate e proză, poezia fiind contemplație pură, impersonală prin obiect, deși personală prin expresie. O astfel

de artă n-are nevoie de critic, ci de un istoric. În ciuda oricăror păreri risipite, critica rămîne tot anticipație. Dar nu anticipație a unei judecăți particulare, ci a unei propoziții universale. Un critic este un raportor al umanității, o monadă cu fereastră a eului universal. Autoritatea lui decurge din obiectivitatea spiritului, din putința de a anticipa adevărul ca sentință a vremii. Altfel, frumosul devine ceva relativ la moment și prin aceasta și relativ la individ. Orice părere este adevărată, orice referent un critic. A spune despre un scriitor care ieri plăcea că azi nu mai place și a arăta că aceasta provine dintr-o prefacere a gustului colectiv vrea să zică să identifice critica cu reportarea opiniei publice contemporane. În acest caz, scriitor mare înseamnă scriitor devenit popular.

Fără îndoială se face confuzie între valoare și ideal artistic, între bun cîștigat și modă. În năzuința de a provoca apariția de talente noi, generațiile moderne disociază în chip deliberat unitatea operei clasice, căutînd să o promoveze pe îndoita cale a experienței sufletești și a perfecțiunii tehnice. Cîtă vreme talentul nu reunește într-un nou echilibru, într-o *sinteză* nouă cele două direcții, critica lasă locul istoriei literare. Valoarea pe care însă un talent poate să o împrumute noutăţii de fond și de formă căpătate pe cale inteligibilă diformează în așa măsură sensibilitatea contemporanilor, încît ei pot confunda valoarea reală, spontaneitatea cu aparența caducă, fruct al inteligenței. Așa spre pildă, pe lîngă literatura d-lui Sadoveanu au putut să se adăpostească și foarte mulți scriitori mărunți pensionați de bunăvoința cititorului față de anume *atitudine* și anume *manieră*, indiferent dacă acești doi termeni erau sau nu anulați în sinteza operei spontane, după cum alături de T. Ar-

ghezi se bucură de o efemeră toleranță literară în baza sensibilității noi, atîția scriitori de poezii.

Ideal artistic, școală literară, modă sînt procese istorice ale spiritului de înnoire. Idealul e în continuă fluctuație, valoarea e permanentă. Timpul n-a înăbușit rezonanța *Iliadei*, a *Divinei Comedii* sau a lui *Faust*. Prețuim aceste opere rezistente, dar nu mai scriem epopei sau poeme filosofice. Epopeea nu mai e la modă. Azi e la modă romanul. Traducem pe Horațiu, dar scriem poezie pură. Reprezentăm pe Shakespeare, dar năzuim un teatru de idei. Într-un cuvînt, sufletul nostru contingent caută relații noi, în vreme ce spiritul nostru, ca simbol al umanității, păstrează valorile cîștigate.

Le păstrează, însă nu într-o lumină statornică. Noutatea întunecă în chip trecător sensibilitatea pentru opera clasică, fără să o distrugă. Emoția se perpetuează într-o serie nesfîrșită de variante. Același joc de dialectică ce distruge un echilibru pentru a-l recompune mai apoi readuce în conștiința publică valoarea căzută în umbră. Sînt însă și opere care după o existență mai lungă sau mai scurtă cad iremesibil pradă uitării. În acest fenomen trebuie să vedem nu mutabilitatea valorilor, ci eroarea critică. Sensibilitatea nouă, particulară, deci antiestetică a unei generații sau gustul îndoielnic al unui critic pot valorifica greșit o operă după notele diferențiale și independent de sinteza acestora în creație. Judecînd nu ca raportori ai umanității, ci ca raportori ai oportunității, dăm valoare adică universalitate unei simple relații de timp și spațiu.

E arta eternă ? Nimic nu este etern în univers, afară de universul însuși. Totul se preface, totul moare, nimic nu rămîne identic cu sine. Să ne înțelegem. Nu e vorba de eternitate, ci de permanență în limitele relative ale umanității. Homer a înfruntat milenii. Ce mă poate face să mă îndoiesc că va mai înfrunta alte zeci de milenii ?

În infinitatea valorilor vremile vor alege din economie cîteva mai elementare, mai adînci, deci mai aproape de universalitate. Multitudinea operelor reprezentînd relații mai înguste va trece în umbră nu prin pierderea valorii, ci prin concurență. Spiritul nostru creator nu vrea să construiască fără încrederea — fie și iluzorie — în temeinicia lucrului său, după cum spiritul nostru critic nu poate să judece fără principii. Cînd noi simțuri vor sparge formele de azi ale percepției, cînd limba noastră nu va mai cuprinde expresii pentru noi fioruri înfricoșătoare și turburi, cînd trupul nostru va cădea șuierător pe pămînt, se va întinde împăroșat printre ierburi și își va înfige rădăcini crispate în pămîntul îmbătrînit, atunci de-abia cuvintele noastre sonore și suave vor rămîne semne inutile într-un univers întunecat. [G. Călinescu, *op. cit.*, pp. 196-199.]

[TIPOLOGIA CLASIC-ROMANTIC]

Nu există, în realitate, un fenomen artistic pur, clasic ori romantic. Racine e și clasic și romantic. Clasicismul elin e și clasic, e și romantic. Romantismul modern e și romantic, e și clasic și nu e vorba de vreun amestec material de teme, influențe, tradiții, căci nu ne punem pe teren istoric, ci de impurități structurale.

Clasicismul — Romantism sînt două tipuri ideale, *inexistente* practic în stare genuină, reperabile numai la analiza în retortă.

Individul clasic este utopia unui om perfect sănătos trupește și sufletește, „normal" (slujind drept normă altora), deci „canonic".

Individul romantic este utopia unui om complet „anormal“ (înțelege excepțional), dezechilibrat și bolnav, adică cu sensibilitatea și intelectul exacerbate la maxim, rezumînd toate aspectele spirituale de la brută la geniu. Expresiile trebuiesc luate într-un sens cu totul literar, evitîndu-se confuzia cu patologia medicală.

Din aceste propoziții putem acum deduce *more geometrico* toate aspectele eroului clasic și eroului romantic și vom vedea îndată că notele lor ideale sînt confirmate și istoric.

Din punct de vedere sanitar eroul clasic e „sănătos“, cu o sănătate însă de tipul gladiator, care presupune o insuficiență a antenelor nervoase.

Romanticul, se știe, este maladiv, infirm, tuberculos, nebun, orb, lepros (cităm suferințele „clasice“ ale romanticului), atribuindu-se utopic o complexitate senzorială și sufletească mai mare decît acești bolnavi o au în realitate. Bolnav încearcă a fi și autorul romantic (Lenau, Chopin, Eminescu etc.), chip de a spune că atunci cînd se întîmplă a fi bolnav are sentimentul de a fi pe o culme.

Vorbind sexual, clasicul e un viril, calm, cugetat. Romanticul e feminin, impulsiv, sentimental, plîngăreț.

Trupește, eroul clasic e „mai mare“, fără expresie clară, adîncă, de o oarecare asprime lapidară. Clasicismul a cultivat îndeosebi arta statuară, unde se evită din motive tehnice ridiculul dimensiunilor reale. Eroul clasic este, în același timp, un semizeu ori un rege cu ascendență divină (Achile), încît iluzia de „mai mare“ este canonică, inerentă formulei dignității umane, caracteristică clasicismului (vezi Grecia clasică, Renașterea).

Eroul romantic e cocoșat, orb, șchiop, etc. sau, în fine, niciodată „normal“ frumos, ci de o frumusețe stranie, de o delicatețǎ maladivă. El este adesea pitic ori uriaș (piticii lui Vélasquez, „femeia gigantică“ a romanticilor ger-

mani și a lui Baudelaire). Făcînd o corelație cu arhitectura, tipicului îi corespunde îngustul romantic, coloana romanică, iar uriașului coloana gigantică egipto-asiro-babiloneană.

Sub raportul vîrstei, clasicul are o unică vîrstă incertă, de tînăr perfect dezvoltat (vîrsta lui Achile). Romanticul e foarte tînăr (13—14 ani femeia) sau foarte bătrîn.

Trei sînt profesiile clasicului : rege, păstor, vînător sau, mai bine zis, una singură, de rege care păstorește și vînează (războiul e implicat).

Sînt clare acum motivele de ordin speculativ pentru care istoria confirmă preferința în romantism pentru profesiile următoare : proletar, călugăr, student, militar, pușcăriaș, marinar, nobil, doctor, savant, femeie ușoară, bufon, călău, vrăjitoare, etc.

Dealtfel, sociologic vorbind, în lumea clasică există o unică clasă socială, acea pastoral-regală, într-un regim rațional colectivist în sens antic, platonic. În universul romantic se constată o violentă inegalitate socială.

Să trecem acum la temperatura sîngelui. Este explicabilă relativa impasibilitate și placiditate a clasicului consecință a temperaturii sale normale. Romanticul (utopic vorbind) e totdeauna un febricitant, un agitat, un delirant, un precipitat, un sicilian. Există însă și o falsă rigiditate, dar romantică, provenită dintr-o temperatură scăzută sau dintr-o paloare (deci anemie) subită. Este „sîngele rece“ britanic, desesperanta „flegmă“ septentrională ori „calmul spaniol“ atît de speculat de romantici, acea liniște înfiorătoare, oarbă, prevestitoare de crunte reacțiuni. Clasicul e placid, romanticul poate fi hieratic.

Complexiunea intelectuală și sufletească a clasicului este elementară, întemeiată pe umanități, pe o sensibilitate maiorosciană prudentă, purificată prin logică. Romanticul e un „om de Renaștere“ genial, integral (într-asta

Renașterea nu e clasică și nu reprezintă o reluare exactă a mentalității antice). Se poate vorbi de o „insațiabilitate romantică", în raport cu cumpătarea clasică, horațiană. Campoamor, printr-un erou al său, Honoriu, rîvnea voința lui Attila, știința lui Dante, simțirea lui Mahomet, bogățiile lui Crasus și puterea universală a lui Carol Quintul.

Revenind cu nuanțe, clasicul e un om ca toți oamenii (canonici, normativi, nu reali), romanticul e un *monstru* în toate : un monstru de frumusețe sau de urîțenie, de bunătate ori de răutate, ori de toate acestea amestecate. (O călugăriță suavă dintr-o *„romance"* de Ducele de Rivas are un anume rictus hidos.)

Clasicismul este caracterizat sub unghiul sensibilității printr-o mulțumire placidă, printr-o euforie cam primitivă.

Romanticul are „fiori". (Cînd V. Hugo descoperă un poet nou, constată un nou „fior"). Dacă cineva acuză fiori, nu-i clasic.

Starea clasicului e somnolența pastorală, „siesta" la umbră, sub regimul soarelui. Starea romanticului e visarea, coșmarul.

Ținuta clasicului e decentă, calmă, zeiască ; a romanticului e vehementă. Romanticul e sau un grande de Espana arogant, sau un plebeu amar și pamfletar.

În adaptarea la existență, clasicul arată bun simț și este inteligibil în actele lui ; romanticul e bizar, incomprehensibil.

Moralitatea clasicului e regească, impecabilă, ridicată pe dignitatea umană, pe o onoare moderată, fără subtilități, fără „pundonor". Recunoști eroul romantic prin disimulația atroce, prin viclenie, cinism, vitejie nebună, eroism donquijotesc ori lașitate, printr-un sentiment uneori grotesc al onoarei („onoarea spaniolă" : mă refer bineînțeles nu la Spania reală, ci la imaginea ei, uneori falsă, literară).

Clasicul are o percepție de sine ștearsă, e obiectiv, mod de a spune că nu se distinge de categoria lui ideală, romanticul are un sentiment de sine acut subiectiv, de unde orgoliul.

Dragostea clasicului e senzuală, epocală, de speță, romanticul se distinge printr-o iubire excesivă, lascivă și „spirituală", sau prin ură bestială.

Clasicul e social, sociabil, caută „comerțul", conversația („dialogul" e forma literară înalt clasică). Romanticul e singuratic, eremit, solilogic, sau facționar, rebel în fruntea mișcărilor populare *(Împărat și proletar)*.

Continuînd discriminările, putem să ne punem întrebarea de ce națiune e clasicul. Clasicul, răspundem, este de națiune clasică sau, dacă vrem, e un grec canonic, convențional, ireal. Numele lui e invariabil, anațional, Titir, Cloris, Filis. Romanticul aparține numai unei anume nații (alese printre proletarele sau geniile națiilor, după o listă mutabilă și relativă). Îndeosebi, pînă acum, romanticul a fost spaniol, polon, dalmat, indian, egiptean, german, american, negru, evreu. Clasicul este într-un cuvînt abstract, etnicește, fără patrie și rasă, romanticul e un rasial, urmînd destinele unei ginți.

Politicește, clasicul e un prudent ca Ulysse, un cap administrativ ca Licurg. Romanticul e un *„condottiere"* absurd și sublim (Alexandru cel Mare și Napoleon despre care citatul Duque de Rivas spunea că e „un monstru incomprehensibil, amestec miraculos de înger, demon și om."). Romanticul e „machiavelic". Machiavelismul așadar nu aparține „politicii clasice" (ne referim mereu la universul artistic).

Forma de stat a artei clasice este res-publica, în sens antic ; aceea a romantismului, statul național, imperial, ori cetatea cosmopolită eliadescă (loc comun, verificat în istoria literaturilor).

Clasicului îi lipsește preocuparea de existență. Lucrul se explică prin convenția vîrstei de aur și a stării regale. Caracteristic romantismului este „calvarul“ luptei pentru viață.

Am vorbit de indiferența, de relativa insensibilitate a clasicului, am zice de lipsa lui de caritate (anticii n-au cunoscut „caritatea“ în sens creștin față de impolent. Filosofia lor eugenică era simbolizată în Taiget). Romanticul are simpatie pentru oameni. Și clasicul și romanticul pot fi mizantropi. Mizantropia clasicului e pedagogică, o încercare de rectificare a umanității după canon ; a romanticului e o mizantropie de descurajare. Sîntem aici pe muchia de cuțit ce desparte pe clasic de romantic, cînd ai impresia că la Bruyère a devenit hogarthian și pictează cu dezgust, că face monștrii, îl treci printre făcătorii de fiziologii romantice, ca pe Larra.

Clasicul face apoteoza omului, romanticul descrie martiriul, drama omului.

Viața clasicului este inteligibilă, geometrică ; a romanticului e „fără sens“, sau cu sens abscons.

De unde o concluzie. Viața clasicului (în termeni teoretici) are o durată normală, durata traiectoriei inteligibile. Romanticul moare tînăr (prin sinucidere ori boală), viața înfățișîndu-i-se de la început ca o absurditate, ori trăiește etern (Ahasverus, Adam a lui Espronceda), spre a avea răgaz să dezlege enigma, să se mîntuie. Căci clasicul privește universalul, romanticul, accidentalul.

Experiența clasicului, livrească, cere un timp limitat de documentare : cunoașterea umanităților. Materia e puțină și fundamentală, închisă în cărți clasice, ca ale chinezilor, al căror cărturărism e o față inerentă clasicismului. Prin universal se înțelege în același timp : fond de înțelepciune ; prin accidental : fapt nou, „știință“. Așadar, experiența romanticului e infinită și incontestabilă.

Clasicul arătînd interes pentru tipurile eterne are despre lume o viziune caracterologică. Romanticul vine cu interes istoric. Romanticii toți sînt niște istorici, în vreme ce clasicii sînt moraliști.

Din interesul pentru omul abstract, *exemplar*, clasicul cultivă portretul moral ; din interes pentru omul concret, romanticul cultivă biografia.

Altfel vorbind, interesul dogmatic al clasicului pentru inteligibilul elementar duce la etică și politică, în vreme ce romanticul, în căutare înfrigurată de sensuri noi, își pune probleme, are idei, face metafizică.

În materie religioasă, clasicul e respectuos, (fără fervență) față de zei, e catolic. Romanticul e sau ateu, sau mistic și inchizitorial. Extremele, cum vedem, sînt ale romanticului, iar mijlocul al clasicului. De asemeni, romanticul are un suflet profund individual și în același timp de gloată, în vreme ce clasicul are un suflet de om de „societate exemplară".

E un loc comun a spune că esteticește clasicul e un calofilic, iar romanticul foarte adesea un cacofilic. Dar nu se poate nega că și romanticul visează frumusețea, însă frumusețea „stranie" insolită și exotică. Încă din epoca barocă, romanticii încearcă a modifica tipul canonic de om de marmoră albă, prin amestec rasial cu omul de culoare (adevăr curent în studiile despre romantism).

Dar venind vorba de eugenie, clasicul are preocupări de eugenie morală, mai ales, în timp ce romanticul arată preocupări de justiție socială, socotită aceasta ca un fel de frumusețe a colectivului.

În termeni astronomici clasicul e un solar, romanticul e un selenar. Ora clasică este amiaza, ora romantică e 12 noaptea. Este imposibil a aștepta pe Ulysse înfășurat în mantie la miezul nopții la umbra unui templu doric sicilian. E adevărat că și romanticii au cîntat soarele,

după Ossian-Macpherson. Soarele clasic însă e personificat, cel romantic e mineral, aprins, dînd o lumină sfîșietoare, crudă, ca în poezia spaniolă, ori stins în viziunile eschatologice septentrionale.

Clima clasică (utopică) e a unei primăveri convenționale, meridionale ; aceea romantică e caracterizată prin furtuni, ploaie, ceață, secetă, catastrofe (vulcani, cutremure) sau regim torid.

Clasicul cunoaște o unică geografie abstractă, elenică. Romanticul aspiră după exoticul septentrional ori subtropical. Entuziasmați de poezia scandinavă, niște tineri preromantici visau să meargă în... Tahiti. Edenul antedeluvian, falsa vîrstă de aur cu fericiri primitive inimaginabile nu-i totuna cu calmul pastoral clasic. (Gessner nu-i Virgil).

Sub aspect temporal, clasicul trăiește într-un prezent etern, e un eleat ; romanticul stă în perspectiva unui trecut indefinit, e un heraclitian.

Clasicul are o imagine ne varietur a vieții. Romanticul vede decrepitudinea, ruina, cadavrul (loc comun).

Clasicului îi lipsește sentimentul naturii (acum se poate înțelege rostul teoretic al acestei constatări obștești). În clasicism te izbește arhitectonicul, decorul unic. În romantism varietatea faunei și florei. În romantism natura copleșește pe om și geologia e mai „naturală" decît în realitate, unde industria umană conturează mereu peisajul. De aceea antedeluvianismul e o utopie romantică. Dar și arhitectura uriașă, monstruoasă, crescînd ca o vegetație de piatră, e romantică.

Clasicul e un civilizat la rudiment. Romanticul e un barbar, ori grosolan, ori fin la modul asiatic.

Nuanțînd propoziții spuse, clasicul trăiește în „lumea ideală", statică, mitologică ; romanticul, în universul propriu, fantastic.

Clasicul suferă de incuriozitate (pentru document); romanticul de neliniște, vagabondaj și explorație.

Clasicul are o formulă sufletească unică. Romanticul e subom ori supraom, înger sau demon.

Și ca să facem o glumă semnificativă, dealtfel documentată, din punct de vedere alimentar : clasicul bea lapte, apă de izvor, vin de Falern, ori mănîncă miere de Ibla și fructe. Romanticul consumă gin, opiu, ori bea apă de Lete, fiindcă el are nevoie ori de excitante, ori de analgezice, ca să suporte sau să uite infernul vieții.

Din premisele date, putem trage mai repede concluzii parțiale, confirmabile istoricește.

În cîmpul tehnic, ca să mergem mai departe, propozițiile capătă o evidență logică imediată.

Clasicul tratează o unică sau unice teme, doar ușor variate. Romanticul caută ineditul.

Clasicul „imită" modelele. Romanticul inventează.

Clasicul aplică „reguli", e „preceptistic". Romanticul e independent, revoluționar.

Clasicul notează categoriile existenței (anotimpuri, industrie alimentară, agricultură, cultura pomilor etc.), romanticul descrie insolitul, pitorescul.

Firește, din această pricină, clasicul e didactic, romanticul, patetic și plin de „idei".

Clasicul e formalist, nu propriu-zis plastic, mai ales în literatură, în înțelesul că tinde la conservarea formelor (genuri literare, teme). Romanticul pur fuge de constrîngeri și răsucește genuri, teme, metri.

Clasicul prin fondul didactic, este alegoric, romanticul, prin fondul metafizic, e „simbolist". (Simbolismul însuși ca școală e o varietate de romantism).

Clasicul cultivă stările clare, logice ; romanticul stările de noapte, ilogice.

Clasicul promovează coerentul liniștilor. Romanticul, incoerentul, himericul, terificul, oniricul.

Clasicul se complace în jocuri de inteligență, are *„esprit“*. Romanticul face jocuri de imagini, metafore, *witz*-uri jean-pauliene.

Formal, clasicul e convențional pînă a măsura timpul cu „lustrii“ și cu „olimpiadele“. Romanticul e independent și prin natura lui structurală e îndemnat să computeze timpul cu „clipele“, „secolele“, „eternitățile“.

Clasicul e didactic, epic, tragic, anacreontic. Romanticul e liric, dramatic, speculativ. Forme preferate ; romanță, legendă, dramă.

Critica clasică aplică „regulile“, examinează în ce măsură a fost imitat modelul. Critica romantică e în căutarea inefabilului personal, a biografului (Boileau e clasic, Sainte-Beuve romantic).

Și am putea continua.

Dar încă o dată, aceste tipuri sînt utopice. În realitate, există numai compromisuri, mixturi, la indivizi, momente istorice, popoare. [G. Călinescu *op. cit.*, pp. 347-354.]

LUCIAN BLAGA

(1895—1961)

Filosoful sistematic, Lucian Blaga, autorul *Filosofiei stilului* (1924), a *Trilogiei cunoașterii* (1931—1934), *Trilogiei culturii* (1935—1937), *Trilogiei valorilor* (1935—1942), precum și a unei scrieri special dedicate artei, intitulată *Artă și valoare* (1939) are o concepție proprie, concepție derivată din postulatele de bază ale filosofiei sale despre natura artei și locul esteticului în confi-

gurația valorilor spirituale. Estetica sa este astfel parte componentă a sistemului său filosofic. După cum se arată în *Artă și valoare* dincolo de orizontul lumii date, care se supune categoriilor obișnuite ale cunoașterii, ființează lumea, orizontul misterelor, mod specific al existenței umane, mod care poate fi cunoscut cu adevărat doar prin apel la categoriile inconștientului. În această ordine a demonstrației, Blaga consideră că arta reprezintă ca și celelalte creații culturale un act de intenție revelatorie în raport cu misterul. Opera de artă rămîne însă substanțialmente metafică în raport cu misterele și izolată de acestea prin categoriile abisale. Actul său revelator, spre deosebire de celelalte creații culturale se încearcă, în primul rînd, prin mijloace care țin de sensibilitate, de concretul intuitiv. După Blaga, geniul are darul de a trăi cu deosebită intensitate în orizontul misterului, și mai ales darul de a converti misterele în metafore revelatorii și în tipare abisale.

În seria considerațiilor sale despre artă un loc important îl ocupă formularea legii non-transponibilității prin care Blaga avansează o idee perenă asupra naturii specifice a operei de artă, idee ce-și va găsi aplicația și va deveni explicativă pentru fenomenul Kitsch, în cadrul căruia într-adevăr au loc asemenea inversiuni de registre între esteticul natural și cel artistic.

Ca și Vianu își propune să clarifice raporturile artei cu filosofia și deși există multe puncte distincte, ce-i separă se întîlnesc însă și elemente de convergență notabile.

Lucian Blaga a elaborat o morfologie a culturii și în acest context se înscrie în mod organic și teoria sa filosofică asupra specificului național, a „spațiului mioritic".

Redăm în continuare fragmente semnificative din *Stiluri* (1924), *Artă și valoare* (1939), *Filosofie și stil*, *Filosofie și artă*, ambele capitole din vol. *Despre conștiința filosofică* (1947).

[NĂZUINȚA FORMATIVĂ]

[...] după părerea unanimă a esteticienilor, arta este sau o reproducere a naturii, sau o reacțiune împotriva acesteia. Din parte-ne avem însă impresia că arta este *ea însăși*, în primul rînd, deci mult mai *autonomă* decît a bănuit vreodată chiar estetica idealistă.

În procesul de constituire a artei și de creație a operelor artistice, rolul principal îl joacă, după părerea noastră, anumite atitudini și *valori*, conștiente și inconștiente, de care spiritul uman e călăuzit în afară de orice relațiune cu natura. Ceea ce interesează, prin urmare, în rîndul întîi teoria artei sînt aceste atitudini și valori.

Credem că nu e deloc deplasat să se facă și în estetică puțină teorie a cunoașterii. Făcîndu-se în teoria stilurilor atîta caz de factorul „natură" e poate nimerit să ne întrebăm mai întîi : ce înțelegem prin „natură" ? Rezumă cuvîntul acesta ceea ce e dat simțurilor ? Dar e așa de anevoios să operezi o linie de demarcație între ce e dat și ce e adaos spiritual, sau întregire subiectivă a noastră. Natura, întrucît e inteligibilă, e mai mult decît un haos de senzații. Teoria cunoașterii susține cu toată hotărîrea că natura e senzație organizată, cosmos articulat, străbătut de o logică interioară : în această măsură, deci, creațiune a spiritului omenesc. Nu se poate hotărnici cu precizie, unde începe receptivitatea și unde spontaneitatea noastră în fața naturii. Cum s-ar putea lua în cazul acesta receptivitatea și spontaneitatea noastră în fața naturii ca puncte de plecare în teoria stilurilor ?

Atitudinile și valorile, inconștiente și conștiente, cu care spiritul omenesc se apropie de materialul ce urmează să fie organizat în plăsmuiri, sînt susceptibile de a fi numite printr-un termen de ansamblu „nisus formativus". Năzuința formativă variază de la epocă la epocă.

Centrul ei dinamic e totdeauna o *valoare* fundamentală, ce urmează să fie întruchipată în toate plăsmuirile conştiinţei omeneşti : în cele teoretice, morale, religioase, sociale, artistice.

După valorile întrupate în artă prin năzuinţele formative, ce se succed în istorie, trebuie să ne orientăm în clasificarea şi teoria stilurilor, iar nu după gradul problematic de apropiere sau depărtare de natură a acestora. Analizînd curentele de artă, după aceste valori formative, vom întrezări şi legăturile ascunse, subpămîntene, ca să zicem aşa, ale artei cu celelalte manifestări posibile ale spiritului creator. Se deschid aici o seamă de noi perspective spre substraturile inconştiente ale creaţiei spirituale. Să stabilim în linii largi tendinţele formative mai însemnate ale istoriei. Valorile în jurul cărora se cristalizează aceste tendinţe sînt : *individualul, tipicul, absolutul*.

Problema raportului dintre conţinut şi formă în artă nu e o problemă de rezolvat odată pentru totdeauna : ea învie veşnic din propria cenuşă. Şi rezolvarea acestei probleme rămîne un act deschis şi nu e niciodată condiţionată de cine ştie ce abstracte consideraţii estetice. De fapt, orice nou stil spiritual reia această problemă încercînd o soluţie în acord cu strădaniile multiple ce alcătuiesc resortul intim al apariţiei sale. Accentul ce se pune pe formă sau pe conţinut depinde, în cele din urmă, de felul liniei, pe care un nou stil doreşte s-o dea vieţii. Iată pentru ce nici neglijarea „conţinutului", atitudine adoptată în consecinţa naturalismului, nu poate să fie o înţelepciune definitivă. Istoria nu cunoaşte cuceriri definitive. [Lucian Blaga, *Zări şi etape*, Bucureşti, E.P.L., 1968, pp. 58-60 şi 117.]

[FILOSOFIE ŞI STIL]

[...] se poate vorbi despre „stil" şi în filosofie. Făcînd un salt peste multe veacuri, vom încerca o comparaţie stilistică între metafizica lui Leibniz şi opera muzicală a lui Johann Sebastian Bach. Amîndoi sînt tipici reprezentanţi ai barocului. Fără de a fi tocmai contemporane vieţile lor se întretaie. Pe la 1700 Leibniz îşi avea viziunea metafizică constituită, în timp ce Bach se găsea de-abia în perioada pubertăţii. Viaţa lui Leibniz coincide cu culiminaţia barocului, iar a lui Bach, cu barocul tardiv şi cu declinul. Spiritualiceşte, Bach se menţine însă pe linia barocului în floare, în ciuda curentelor ce începeau să macine şi să surpe podişul. Operele muzicale ale lui Bach vor manifesta astfel o uluitoare coincidenţă de stil cu viziunea metafizică a lui Leibniz. [Lucian Blaga, *Despre conştiinţa filosofică,* Timişoara, Editura Facla, 1974, pp. 158-159.]

Paralelismul stilistic intervine uneori în istorie, cu atîta putere, că se produc, în domenii diferite prin natura lor, opere, ce par într-adins potrivite chiar şi prin conţinutul lor „anecdotic", ca să stea alături şi să prilejuiască astfel un întreg sistem de referinţe reciproce. Cu *Centauriţa* lui Rodin ne găsim, fără de vreun gînd anume din partea sculptorului, în faţa unei splendide ilustrări a concepţiei bergsoniene despre elanul vital. [Lucian Blaga, *op. cit.* p. 162.]

Nu avem nici un indiciu cu privire la vreo reală interdependenţă între opera artistului şi opera filosofului. Apropierea este însă justificată prin afinitatea de structură a viziunilor lor, iar paralelismul se impune oricărui

scrutător suficient echipat cu uneltele necesare unei analize stilistice și suficient de onest ca să nu închidă ochii în fața faptelor. [Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 163.]

[FILOSOFIE ȘI ARTĂ]

S-ar putea cita o seamă de autori prestigioși, mai ales de la romantism încoace, care s-au simțit tentați să echivaleze filosofia cu arta. Pentru cei ce urmăreau o asemenea țintă, problema echivalenței dintre filosofie și artă permitea să fie rezolvată în diverse sensuri. Soluțiile încercate, cu variațiile lor de sens uneori aproape imperceptibile, sînt reductibile la două tipuri. Întîiul tip de soluții ia ființă în conexiune cu întrebarea fundamentală ce și-o pune gînditorul în ceea ce privește finalitatea preocupărilor sale „filosofice", și în legătură cu mijloacele presupuse ca fiind cele mai propice întru realizarea acestei finalități. Știm că filosoful, îndeosebi în ipostaza de metafizician, năzuiește spre o revelare a misterului existenței în totalitatea sa, spre o formulă a absolutului (că filosoful, străduindu-se să cuprindă chipul Absolutului, izbutește doar să-i pună o mască, este o altă latură a chestiunii, o latură ce nu ne interesează deocamdată). Ostenindu-se în acest sens și pe această cale, cea dintîi întrebare ce i se ivește este aceea a mijloacelor celor mai sigure de a-și ajunge ținta. [Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 164.]

Spunem că ceea ce privește problema raportului dintre filosofie și artă s-a mai pronunțat în cursul timpurilor și un al doilea tip de soluții. De astă dată considerațiunile nu țin în vedere cu precădere filosofiile care prin însuși felul lor ar cultiva mijloace, moduri, atitudini și orizon-

turi artistice. Soluţiile, ce le subsumăm celui de al doilea tip, iau în considerare chiar apariţiile de mare amploare, concepţiile metafizice epocale din istoria gîndirii. Dar tocmai acestea sînt prezentate în cele din urmă mai mult ca produse de natură artistică decît ca roade ale unei pretinse ştiinţe. Nu filosofia unui Novalis sau a unui Goethe, ci chiar şi concepţiile filosofice ale unui Platon, Aristotel, Plotin, Giordano Bruno, Spinoza, Leibniz, Fichte, Hegel etc. sînt înfăţişate exclusiv ca monumente spirituale echivalente întru totul creaţiilor de „artă". Începutul modului de a vedea în acest fel filosofia, îndeosebi de orientare metafizică, îl descoperim în acele aprecieri peiorative cu care erau gratificate toate sistemele metafizice în perioada neo-criticismului şi a naturalismului pozitivist, ce a urmat după prăbuşirea falnicelor construcţii speculative post-kantiene. În acel timp orice construcţie era dispreţuitor taxată ca simplă rizibilă „poezie de concepte". „Poezie de concepte" şi nimic altceva ar fi fost metafizica, de la Platon pînă la Hegel — aşa suna verdictul umilitor, acceptat pe vremuri de atîta lume, căreia nu i se poate nega buna credinţă. Pînă la sfîrşitul secolului trecut apoi, concomitent cu o anume recrudescenţă a sensibilităţii metafizice sau cel puţin a interesului pentru metafizică, termenul de „poezie de concepte" şi-a pierdut însă tot mai mult din nuanţa peiorativă. Şi printr-o reacţie, ce pregătea încetul cu încetul o mai justă apreciere, diverşi gînditori au convenit a vorbi despre poezia de concepte a metafizicii într-o notă mai concesivă şi chiar pozitivă. Un neo-romantism firav şi cam de sfîrşit de veac crea o ambianţă sufletească prielnică spectrelor metafizice de demult, iar în această atmosferă, pe urmă, contele Hermann Keyserling a îndrăznit, în primul deceniu al secolului nostru, să schimbe în renume porecla de „poezie de concepţie". Într-un sens acum hotărît pozitiv el va considera filosofia, şi cu pre-

cădere aceea de orientare metafizică, drept o „artă“ ca oricare altă artă. [Lucian Blaga, *op. cit.*, pp. 166-167.]

Încercarea lui Keyserling de a da filosofiei un sens subliniat *artistic* apare sub orice raport ca fiind tocmai opusă aceleia ce ține să imprime filosofiei un sens științific. Ambele tentative, deși diametral opuse, se desprind deopotrivă dintr-o conștiință ce nu este just filosofică. Nu vom tăgădui că filosofia poate avea o linie laterală de desfășurare cu unele mîndre înfloriri asemenea celor ale artei, cum ea a dezvoltat dealtfel uneori și o activitate ce se situează în imediata apropiere a științei. Dar nu prin asemenea colaterale, remarcabile fără îndoială, dar oricum mai mult sau mai puțin bastardizate, a reușit filosofia să-și joace copleșitorul rol în istoria spiritului, a culturii și a civilizației umane. Drumul regesc de izbînzi, atîtea cîte le enumeră filosofia, nu se confundă în nici una din etapele sale cu abaterile de sens artistic sau științific, prin care ea a rătăcit uneori, ignorîndu-și adevărata misiune.

Tot ce Keyserling susține cu privire la sensul artistic al filosofiei revine, în cele din urmă, la o negare a autonomiei filosofice. Încercarea de a prescrie filosofiei normele de comportare și de reacție, precum și modul de precipitare ale artei, o găsim cu atît mai reprobabilă cu cît nu e lipsită de seducție. Să examinăm pe rînd afirmațiile lui Keyserling.

Filosofului îi incumbă sarcina de a organiza cele pozitiv știute și de a imprima o structură unui ce amorf... iar chestiunea valorii cutărei viziuni despre lume s-ar reduce la o chestiune de stil... Găsi-vom oare în aceasta o suficientă justificare pentru echivalarea filosofiei cu o artă autentică ? Oare știința nu organizează și octroiază structuri, și este ea oare o manifestare lipsită de stil ? Fizica lui Aristotel, reprezentînd o fază ce-i drept depășită gîndirii științifice, „organiza“ totuși pentru vremea sa, toate

cele pozitive științei în acest domeniu și imprima structuri unui ce amorf, de asemenea, ea purta în forma și pe corpul ei pecetea de nedezmințit nu numai a stilului grec, ci și a stilului personal aristotelic. Cine va aprecia însă că *Fizica* lui Aristotel ar fi din această pricină o „autentică artă" ? Și iarăși, născocirea calculului diferențial și integral nu este, prin toate aspectele sale derivînd din luarea în considerare a mărimilor disparate și din tratarea dinamică a formelor și liniilor, un produs ce se înscrie perfect nu numai în stilul baroc, ci și în stilul personal al lui Leibniz ? Dar cine dintre cei chemați să aprecieze va susține fără a-și trăda simțul riguros și just al domeniilor că născocirea matematică a lui Leibniz ar fi o operă de „artă autentică" ?

Afirmațiile lui Keyserling trebuie controlate pas cu pas. Că „adevărul" nu ar fi decît „o formă particulară a perfecțiunii artistice" ? Să ni se dea voie să nu înțelegem nimic din această frază ! Propoziția ar dobîndi un sens numai în cadrul filosofic al idealismelor de proveniență platonică, unde Ideea este în același timp egală cu Adevărul, și egală cu Perfecțiunea estetică. Din contextul în care fraza apare la Keyserling rezultă însă că ea n-are, din nefericire, nici o legătură cu singurul cadru în care ar obține un înțeles. La Keyserling omologarea adevărului cu perfecțiunea estetică pare mai mult circumscriere vagă și foarte stîngace a gîndului că „adevărul" trebuie să fie cît mai *armonic* închegat. Din elementele sale și în același timp colorat cît mai *personal*, spre a deveni un „adevăr filosofic". Iar dacă acesta e înțelesul cerut de afirmația lui Keyserling, atunci rămîne să cercetăm în ce măsură un asemenea enunț rezistă unei confruntări cu realitatea. Dar o cercetare, chiar fugară, infirmă enunțul. Căci, dacă în artă creatorul poate purcede la drum cu intenția declarată de a alcătui o viziune cît mai armonic închegată din elementele sale și colorată

într-un sens cît mai personal, o atare lucrare nu se poate încerca în filosofie. În cele mai multe cazuri, filosoful nu procedează în acest sens. Intenția lucidă, sub egida căreia filosoful pornește, este acea de a revela, fie printr-un sistem de concepte, fie prin plăsmuiri de natură abstract-vizionară, misterul existenței în totalitatea sa. Că „ecuația personală“ își face loc și în lucrarea filosofului e adevărat, dar ecuația personală nu se declară prin vreo intenție, ci împotriva oricărei intenții. O filosofie metafizică se creează într-adins cu gîndul de a fi cît mai „personală“, e condamnată dinainte, căci în filosofie nu e valabilă decît „personalitatea“ ce se exprimă involuntar și oarecum fatalmente, filtrîndu-se puternică, de la sine, și inevitabil, prin intențiile ce vizează cea mai perfectă obiectivitate impersonală ! Prin zăgazurile ei de natură impersonală, filosofia pune la încercare tăria reală a unei personalități. Intențiile, cu care filosoful și artistul calcă, nu sînt, prin urmare, aceleași și nici regulele celor două jocuri. Arta invită personalitatea la dezlănțuire. Filosofia o pune la încercare, ridicîndu-i în față condițiile grave ale unei norme impersonale. În filosofie tendința spre despersonalizare e un postulat, iar textura personală și culoarea individuală sînt valabile numai cînd se rostesc în chip de neocolit și cínd fac impresia că sînt exponente ale obiectivității spirituale. Numai că această condiție, o mare filosofie, care este desigur totdeauna „personală“, dobîndește o putere de înduplecare, dacă nu în raport cu toată colectivitatea umană, atunci cel puțin în raport cu un anume tip sau familie de spirit.

Dar nici mijloacele, la care recurg artistul și filosoful întru realizarea viziunilor lor, nu sînt aceleași. Artistul lucrează cu mijloace ce țin exclusiv de intuiție și de sensibilitate. Filosoful lucrează într-un material de concepte și de viziuni de supremă abstracție. Și să nu uităm nici celelalte deosebiri, atîtea, ce despart pe filosof de

artist. Filosoful se situează în probleme lucide, deplin caracterizate ca atare, adică îmbinate de conștiință, și optează pentru anume metode ce-și au logica și normele lor impersonale, chiar și atunci cînd ele sînt născocite de unul singur. Filosoful „pledează" apoi pentru viziunea abstractă, pe care el izbutește să o închege, cu scopul de a convinge și pe semenii săi, fiind totdeauna condus de buna credință că viziunea sa nu este un capriciu arbitrar, ci poate fi adoptată și de alte inteligențe, cărora li se adresează. Creatorul de artă e angajat cu totul în alt sens și cu alte mijloace în creația sa. În cazul artei, creatorul lucrează într-un material de intuiție, ce se adresează, în primul rînd, sensibilității semenilor. Problemele creatorului de artă nu sînt explicit prezente în opera sa, ci numai implicit, fiind cu totul absorbite în „realizare". De remarcat e și împrejurarea că creatorul de artă nu are „metode", ce fac parte chiar din corpul operei, cum le propune totdeauna un filosof; creatorul de artă posedă cel mult o tehnică ce condiționează opera, și care poate fi doar bănuită din „realizare". Creatorul de artă nu „pledează" în operă pentru operă, cum face filosoful tot timpul ci își prezintă pur și simplu opera, așteptînd din partea semenilor nu o adorare, care să angajeze spiritul sub raportul aptitudinilor sale de optare intelectuală, ci doar o reacție estetică fără de alte consecințe decît cele ce decurg din atitudinea pură a contemplării. [Lucian Blaga, *op. cit.*, pp. 168-171.]

ARTA

Opera de artă ca și celelalte creații de cultură, este, ca intenție, act revelator de mistere. Opera de artă ca și celelalte creații de cultură rămîne însă substanțialmente metaforică în raport cu misterele și izolată de acestea

prin categoriile abisale. Spre deosebire de celelalte creații de cultură, actul revelator al artei se încearcă prin mijloace, care țin de sensibilitate, de concretul intuitiv. Această definiție, de primă aproximație, a artei, cea mai generală și mai inofensivă cu putință, ne dă posibilitatea de a lua în dezbatere unele probleme de palpitant interes și mult discutate în tratatele de estetică. Creația operei de artă implică, precum se afirmă, geniu și talent. Atragem în cercul preocupărilor problema dificilă a geniului, cu intenția mărturisită de a-i da o soluție în cadrul teoretic, în care tocmai ne găsim. Geniului, în ordine culturală, îi acordăm o calitate, care rezultă din semnificația ontologică și metafizică a culturii. În această înaltă perspectivă, geniul este darul *de a trăi cu deosebită intensitate în orizontul misterului, și mai ales darul de a converti misterele în metafore revelatorii și de tipare abisale.* Acest dar revelator, metaforic și stilistic, conferă „geniului" prestigiul de suprem reprezentant al destinului uman. Evident, geniul trebuie socotit ca fiind la vatra sa, nu numai în artă, ci în toate ramurile de cultură, exact în măsura în care cultura se înjghebează prin acte revelatorii. [Lucian Blaga, *Artă și Valoare*, Fundația pentru literatură și artă, 1939, pp. 42-43.]

Se știe însă că arta cere să fie cîntărită după criterii imanente ei. Faptul e așa de simplu și de capabil, încît nu s-a ținut niciodată seama de el, cu seriozitatea cuvenită. Acele multiple efecte ale artei, care par a justifica o apropiere de joc, de setea de vitalitate, sau de tehnica terapeutică, sînt cu totul lăuntrice, și nu pot să fie amestecate în definiția artei decît cu riscul de a zădărnici orice înțelegere. Arta e apreciată în lumina unor valori imanente ei. Propoziția aceasta așa de clară se impune cu putere de axiomă, dar ea n-a fost privită niciodată drept ceea ce este : drept dovadă peremptorie că arta nu poate fi explicată prin condiții, de felul celor

pomenite mai sus. Apariția artei și a celorlalte creații de cultură presupun un anume *mod ontologic*. Orice tentativă de a explica originea și funcția artei, fără a se ține seama de modul ontologic și orizontul misterului, ca implicat fundamental al omului, e condamnată din capul locului.

Arta nu poate să apară decît ca rezultat și semn vizibil al existenței în orizontul misterului. Arta este unul din mijloacele, cu care omul, angajat pe traiectoria actelor revelatorii, se integrează în destinul său specific. Arta nu poate fi lămurită prin rînduieli biologice, nici „psihologiste", și în nici un fel ca un fenomen în directă filiație cu apariția omului ca specie animală. Imanența valorilor este un aspect esențial al artei, și constituie o dovadă decisivă că arta se ivește în cosmos ca moment într-o rînduială ontologică și metafizică aparte. Spre a ne lămuri apariția artei vom recurge așadar la un temei dintre cele mai profunde : la o mutațiune ontologică. Arta, la fel cu celelalte creații de cultură, trebuie s-o privim și s-o înțelegem ca simptom al unui anume mod ontologic, care pune între om și antropoid o distanță mai abruptă decît aceea de la specie la specie, și anume o distanță ca de la regn la regn. Tentativele naturaliste și pozitiviste, fie biologice, fie psihologice, fie psihopatologice, de a explica originea și ființa artei, sînt eronate în însuși principiul lor, întrucît ele vor să reducă un regn superior la un regn inferior, să facă nefăcută o mutațiune ontologică, să scurteze geneza cu o zi.

PARALELISMUL RAMURILOR CULTURALE

Arta reprezintă, ca și celelalte creații de cultură, un act de intenție revelatorie în raport cu misterul. Rezultatul actului de intenție revelatorie este opera ; iar opera

se definește ca un precipitat metaforic impregnat de categorii stilistice. Categoriile abisale reprezintă desigur tot atîtea vaduri de ieșire din lumea concretă, dar totodată ele sînt și frîne, care zădărnicesc revelarea absolută, pozitiv-adecvată, a misterelor. Ne găsim izolați de misterele, spre care aspirăm, atît prin metaforismul inerent creațiilor de cultură, cît și prin categoriile abisale, care li se imprimă stilistic. Arta este o aspirație, transcendent înfrînată spre revelarea misterului (ca și toate celelalte creații de cultură). Din această situație nu ne este dat să ieșim și nici nu ar fi bine să putem ieși. Dată fiind această stare de lucruri, se pune întrebarea dacă există o ierarhie de drept între ramurile culturii. Sau poate chiar o întîietate a artei într-o asemenea ierarhie. Întrebarea se rezolvă de la sine, de îndată ce am pătruns paradoxul poziției umane în univers. Dacă toate creațiile de cultură, inclusiv arta, sînt revelări, transcendent înfrînate, ale misterului, înțelegem numai decît că nu se mai poate vorbi în chip serios despre o ierarhie a ramurilor de cultură. [Lucian Blaga. *op. cit.*, pp. 49-51.]

Opera de artă nu e deloc menită să ne transpună în orizontul propriu divinității. Opera de artă, chiar cea mai perfectă este tocmai în virtutea perfecțiunii ei, un produs care se referă desigur la un mister, dar care în același timp, atît prin metaforismul cît și prin tiparele sale abisale, ne și izolează de mister. Creația artistică e destinată să permanentizeze „geneza omului", și să asigure iarăși și iarăși actualizarea insului în orizontul specific uman, și într-o ordine singulară în univers. Interpretarea idealistă-romantică atribuie artistului un rol, în care hybrisul se împletește cu caraghiosul. Artistul ar fi „maimuța dumnezeirii" : o concepție în desăvîșit acord cu poza romantică, dar pe care simțul pentru nuanțe meta-

fizice propriu timpului nostru nu o mai poate primi. [Lucian Blaga, *op. cit.*, pp. 64-65.]

Satisfacţia insului uman în faţa artei este, în nucleul ei cel mai intim, aceea de a se înfiinţa în orizontul pentru care a fost în adevăr făcut, de a participa, fie şi numai receptiv la un destin al revelărilor, de a se integra în rînduiala datorită căreia insul devine de fapt ceea ce este prin chemare metafizică, adică „om". Satisfacţia, ce o stîrneşte opera de artă este, sub unghiul ei sesizabil, aceea a unei revelări prin mijloace ce ţin de simţuri, dar sub un unghi mai ascuns, ea este concomitent satisfacţia unei creşteri a insului uman în dimensiunile sale esenţiale, dar latente, în dimensiunile lamurei umane, adică satisfacţia unei realizări mutaţionale, a unui salt ontologic al fiinţei, salt împlinit de fapt odată cu trăirile şi perspectivele, ce i se deschid prin opera de artă. Odată cu receptarea operei de artă se repetă în individul receptiv „geneza omului", o repetiţie în miniatură, prin aceea că insul se împlineşte mutaţional în ordinea misterului şi a revelării. Insul este şi se simte om deplin numai cínd există în orizontul misterului şi al revelării. Dar *insul,* trăind amfibic în două orizonturi, se poate spune că de obicei, ca „om", *el este şi nu este*. Opera de artă intervine ca un mijloc, care aduce pe ins în situaţia, fără echivoc, de a fi „om". [Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 69.]

AUTONOMIA ARTEI

Despre autonomia artei s-a vorbit mult şi în fel şi chip. Termenii aceştia, în accepţia lor uzuală, circumscriu atît o stare de fapt, cît şi lozinca sub egida căreia s-au făcut şi se fac eforturile teoretice de a legaliza o

stare de fapt. Îndelungă vreme, gîndirea filosofică a manifestat o neînțelegere cel puțin ciudată față de autonomia artei. Atitudinea neînțelegătoare se explică probabil prin aceea că filosofii aveau mai mult o formație etică sau științifică, decît artistică. În general, se poate spune că estetica și critica literară-artistică, luate de val-vîrtejul ofensivei întreprinsă pentru afirmarea autonomiei artei, sînt preocupate mai ales de independența artei față de celelalte domenii ale culturii. Se urmărește cu alte cuvinte mai ales apărarea artei față de orice încercare de-a i se impune structuri morale, politice, filosofice, sau alte structuri, care nu sînt „estetice". Grija cea mai mare a autonomiștilor este să delimiteze arta față de celelalte creații de cultură. Ei sînt paznicii geloși ai unui ținut, pe care îl vor feri de orice incursiune. E neîndoios că acțiunea de purificare estetică a artei a fost în unele momente pe deplin jusificată. Nu e mai puțin adevărat însă că această acțiune a degenerat uneori, ea însăși, luînd formele unui foarte condamnabil „estetism". Ca termen pejorativ, „estetismul" denumește o atitudine, ce tinde spre izolarea cît mai ermetică a artei, față de toate celelalte ramuri ale culturii. Estetismul este atitudinea corespunzătoare artei, înțelese ca un rafinat și foarte steril joc decadent. Estetismul favorizează în artă apariția formelor rare și artificiale, despoiate de conținutul viril al unei viziuni mitice. Estetismul favorizează creșterea parazitară a structurilor estetice ca atare, și însoțit fiind de o curioasă fobie față de orice substanță sau semnificație mai amplă sau mai profundă, duce inevitabil la o anemiere a artei. Se mai poate ridica împotriva estetismului și acuza că încearcă să absolutizeze esteticul în lume. Estetismul tinde spre dictatura anemiei. Estetismul vrea să instaleze egemonia artei în cultură. Dar arta nu este deloc servită de acest iperzel estetist. Artei îi priește numai climatul paralelismului cultural, și o a-

nume discreţie cît priveşte cultivarea esteticului propriu-zis. Estetismul se face vinovat de două mari greşeli : 1. Prin tendinţa sa de izolare şi de purificare estetică a artei, el duce la evaporarea substanţei acesteia. 2. Estetismul năzuind să instaleze egemonia esteticului, atît în cultură cît şi în viaţă în general, conduce în ansamblul culturii, la un fel de elefantiază cvasi-artistică.

Arta face parte integrantă din cultură, prin intenţiile ei „revelatorii", şi prin „categoriile ei abisale". Admiţînd aceasta, e lesne de înţeles că arta nu poate fi nici izolată de celelalte ramuri ale culturii, şi că ea nu poate să reclame nici privilegii. Ea nu poate nici să domine celelalte ramuri de cultură, nici să se substituiască lor, nici să divorţeze de ele. Trebuie să mai ţinem pe urmă seama şi de o altă împrejurare. Există oarecum o substanţă flotantă comună, care circulă prin toate ramurile de cultură, adică o masă de conţinuturi şi de semnificaţii, care ţin de metaforismul creaţiei în general. Arta, care se izolează, voit, de restul culturii, arta nehrănită de cheagurile flotante, se aneantizează. Artistul, care-şi imaginează, copilăros, pe cît de rafinat, că nu are nici o legătură cu celelalte ramuri de cultură, şi că nici nu trebuie să aibă, e jertfa unei amăgiri, care se răzbună. Numai posibilitatea de a revela misterul în chip absolut, ar conferi creatorului de artă privilegii, împotriva cărora nu s-ar mai putea apela, dreptul de a se izola de toate celelalte ramuri de cultură şi dreptul la egemonie. Dar tocmai accesul în absolut îi este artistului, la fel ca şi celorlalţi creatori de cultură, „categorial" interzis. Teoria noastră despre cultură şi artă, adică teoria despre categoriile abisale şi despre matricea stilistică, precum şi concepţia despre aceste categorii ca „frîne transcendente", constituie o replică amplă, dată oricărui estetism,

care reclamă pentru artă prerogative prin nimic legitimate.

Și totuși într-un anume fel, în cadrul culturii și pe un plan orizontal, admitem și noi o autonomie a artei. O autonomie paralelă cu autonomia oricăreia dintre ramurile culturii. Dar aceste autonomii, care se condiționează reciproc, înlătură din capul locului orice veleități de egemonie. Știm că așa numitul act revelator, ce ține de artă, înflorește pe un cotor abisal întru totul la fel ca și în celelalte creații de cultură, totuși actul revelator artistic se realizează cu mijloace, *care aparțin numai artei.* Precipitatul artistic are loc în cadrul sensibilității, al concretului, al intuiției, al simțurilor, cîtă vreme actele revelatorii ale celorlalte ramuri de cultură se realizează pe alte planuri, adică fie pe planul conceptelor și al schematismelor imaginare, ca în știință, fie pe planul viziunilor abstracte ca în metafizică. Anticipînd puțin, vom schița o definiție a artei, care va fi însă deplin înțeleasă numai la capătul lucrării. Vom spune că arta, este încercarea de-a converti misterul pe un plan de intuiție. Se impun însă aici o mulțime de precizări. În acest proces de convertire, *intuiția,* năzuind să devină „revelatoare", *intră inevitabil în slujba „categoriilor abisale". De esența artei ține neapărat concretul intuitiv pus în slujba abisalului.* Vom vedea în cursul lucrării că această definiție, pe cale de a se înjgheba, se deosebește atît de definițiile antice, cît și de cele pe care idealismul german le-a dat artei, cît și de definițiile în circulație în ultimele decenii. Nu se poate nădăjdui să se înjghebeze o definiție a „artei", fără de aceste elemente esențiale: 1. Opera de artă tinde spre revelarea intuitiv-concretă a misterului. 2. Opera de artă este „abisal" modelată. 3. Opera de artă rămîne „metaforică" în raport cu misterul. Definiția artei va „lega" într-o singură propoziție aceste elemente.

Cît privește metaforismul, amintim cititorilor că prin acest cuvînt nu înțelegem numai metafora propriu-zisă. Termenul se bucură în concepția, pe care o propunem, de o semnificație mult lărgită (a se vedea *Geneza metaforei și sensul culturii).* În definitiv, sub unghi metafizic conținutul oricărui act de cultură rămîne „metaforic", deoarece prin el misterele nu ne sînt relevate ca într-o oglindă. Metaforismul funciar al actului revelator se realizează în artă pe un plan de intuiție concretă, prin mijloace, cari țin de sensibilitate. Deci cerem din nou atenția cuvenită : din propoziția noastră nu urmează că, de pildă, în poezie am prețui metafora propriu-zisă, mai mult decît alte mijloace de împlinire poetică. Izbînzile poeziei nu se datoresc exclusiv „imaginilor" și „metaforei propriu-zise". Poezia poate să facă loc elementelor conceptuale într-o măsură mai mare chiar decît s-ar crede. Observația o subliniem știind că ea nu se ciocnește catastrofal cu afirmația de mai înainte, că revelările artei înfloresc pe un plan de intuiție. În adevăr, printre mijloacele poeziei se enumeră cu toată dreptatea nu numai imaginea, ci și „cuvîntul". În poezie însuși corpul sensibil al cuvîntului devine element constitutiv, prin sonoritatea, ritmul, așezarea și structura sa concretă. În poezie „cuvîntul" pentru sine, cu vocalele și consoanele sale, este un corp mistic ca o biserică. Conceptualitatea limbajului e compensată prin „corpul" cuvîntului, de unde urmează că poezia, în ciuda nucleelor conceptuale, dobîndește o plenitudine intuitivă, neștirbită, și o funcție metaforică, datorită substanței sale sonore ca atare. [Lucian Blaga, *op. cit.*, pp 74-78.]

Revelarea fiind însă prin însăși natura ei, metaforică în raport cu misterul, și revelarea, fiind apoi esențialmente înfrînată prin categoriile abisale, se împlinește cu deplină consecvență, și suficientă sieși, *pe un singur plan :*

fie pe acela al construcției ideative, fie pe acela al sensibilității, al intuitivului. *Prestigiul și menirea artei ca și a cunoașterii constructive, a metafizicei, de pildă, sînt indisolubil legate și condiționate de această potență revelatorie a planului unic.* Amestecul planurilor, împletirea și paralelizarea lor au numai darul de a diminua și de a altera potența revelatorie, pe care o posedă planul unic. Prin amestec, planurile revelatorii se diformează reciproc, zădărnicindu-și posibilitățile. „Cunoașterea", în plenitudinea firii sale, consistă în convertirea misterelor în metafore modelate de anume categorii abisale. Planul ei autonom este acela al schematismelor abstract-imaginare și al ideilor. Arta, în plenitudinea firii sale, este conversiune a misterelor, în metafore concrete, prin mijloace cari țin de intuiție, de intuiție pusă în slujba unor anume categorii abisale. *Planul autonom al artei este acela al intuiției abisal capturate.* „Arta" și „cunoașterea" nu pot fi aliniate, căci fiecare își are autonomia sa. Autonomia fiecăreia consistă, de fapt, în facultatea de a demonstra puterea revelatorie a planului unic, cînd e pus în slujba unei „garnituri" abisale. Sensibilitatea, cu materia ei concretă, singură și pentru sine, este în stare să convertească metaforic și în tipare abisale, misterul ; iar inteligența, cu construcțiile ei abstract-imaginare, este, de asemenea, singură în stare, să convertească misterul în metafore metafizice sau științifice. Această potență și suficiență miraculoasă a planului unic legitimează în fond autonomia atît a artei, cît și a metafizicei, cît și a științei constructive. O operă de artă, care nu-și întruchipează toată substanța sa pe planul sensibilității concrete, își trădează intolerabil misiunea. O asemenea operă de artă își trădează misiunea, fiindcă nu uzează de toate virtuțile planului unic, care, în principiu, își e suficient sieși. [Lucian Blaga, *op. cit.*, pp. 82-84.]

LEGEA NON-TRANSPONIBILITĂŢII

Am pus în relief autonomia artei, cel puţin în cîteva linii mari, şi anume, în cadrul culturii în general, în cadrul cosmic, în cadrul psihologic. Am urmărit mai vîrtos contururile proprii artei faţă de cunoaştere. Dar autonomia artei mai e susceptibilă de o demarcaţie şi sub un alt unghi, care este acela al esteticului însuşi. Căci există structuri estetice de natură artistică şi structuri estetice naturale. În ciuda eforturilor depuse, frontiera dintre cele două feluri ale esteticului nu a fost trasă fără echivoc. Amfibismul conştiinţei umane, adică fiinţarea insului în dublu orizont, ne pune la îndemînă cheia unei disocieri. S-ar putea, de fapt, să existe structuri şi valori estetice, obiective, specifice orizontului I (al lumii imediate), şi valori estetice, obiective, specifice orizontului II (acela al misterului), aceasta indiferent de împrejurarea că reacţiunile „subiective" faţă de ele ar avea unele note asemănătoare. „Autonomia artei" ar urma să fie asigurată, în cazul acesta, nu numai în raport cu cadrul cosmic şi cultural, ci şi faţă de esteticul orizontului I, pe care-l vom numi pe scurt „esteticul natural". Paravanul, ce-l punem între esteticul natural şi cel artistic, e impermeabil : structurile şi valorile estetice „naturale", şi structurile şi valorile estetice ale „artei" *sînt absolut incomensurabile* (dacă se face abstracţie de împrejurarea că ambele forme ale esteticului pot fi întovărăşite de reacţiuni psihologice subiective, cu un vag aer de familie comun). Indiferent însă de acest aer de familie al reacţiunilor estetice subiective, ne credem îndreptăţiţi să stabilim în privinţa incomensurabilităţii dintre esteticul artistic şi esteticul natural chiar o lege. Să o numim legea non-

transponibilităţii. *Ea decretează că structurile obiective ale esteticului natural nu pot fi transpuse întocmai în artă fără de a-şi pierde aci calitatea lor iniţială, şi nici invers: structurile obiective ale esteticului artistic nu pot fi transpuse aidoma în natură, fără de a-şi pierde aci calitatea iniţială.* Un tip aparte e constituit de abaterile de la această lege: sînt adică structuri „naturale" oferite în ordine *artistică*, cu aspiraţia de a produce o reacţiune estetică pozitivă, şi la fel structuri „artistice" sînt uneori oferite în ordine *naturală*, cu aceeaşi pretenţie. Asemenea structuri *deplasate* le numim „para-estetice" *(„para-kalie")*. Nu există încă nici un termen în limba românească şi nici ín altă limbă, care să indice acest estetic sau frumos deplasat. În conştiinţa indivizilor lipsiţi de gust para-esteticul stîrneşte o reacţiune estetică pozitivă, cîtă vreme reacţiunea legitimă ar fi una de respingere. Germanii recurg la designarea dezaprobativă prin cuvîntul *Kitsch*, cînd e vorba despre un anume pretins frumos, care unora le produce totuşi plăcere. O traducere a termenului *Kitsch* e imposibilă. *Kitsch-ul* este însă neîndoios unul din cazurile para-esteticului. Se uzitează cuvîntul german în practica zilnică a gustului şi în critica artistică. Legea non-transponibilităţii structurilor artistice din natură în artă, şi invers, ne îmbie o bază teoretică foarte largă pentru a ne ocupa de acest fenomen al para-esteticului, căruia îi subsumăm şi *„kitsch"*-ul. Dealtfel cuvîntul grecesc, pe care-l propunem *(para-kalia)* redă mai bine, decît cuvîntul german, contravenţiile la legea non-transponibilităţii.

Legea non-transponibilităţii e destinată să autonomizeze definitiv esteticul artistic. Pentru o mai deplină înţelegere a chestiunii, se impune poate o scurtă reprivire istorică. Criteriile care prezidează la judecarea operei de

artă sînt foarte felurite și foarte complexe, în orice caz mult mai felurite și mult mai complexe, decît le-a bănuit estetica din trecut sau cea curentă. Dar aceste criterii sînt practicate, iar nu gîndite. [Lucian Blaga, *op. cit.*, pp. 93, 94, 95, 96.]

Punînd problema diferenței dintre esteticul natural și esteticul artistic, ne-am hotărît pentru operația radicală. Orice compromis sfios nu face decît să prelungească o funestă stare de confuzie. Esteticul natural, oricare ar fi el, nu poate să fie integrat într-o operă de artă *tale quale*, și aceasta din principiu.

Esteticul natural și esteticul artistic sînt, ca structuri obiective, incomensurabile și insubstituibile unul prin altul, căci ele apar în ordini existențiale cu totul diferite. *Distanța dintre ele este de prăpastie, nu de treabă, sau de complexitate ; distanța dintre ele este aceea a unei mutațiuni ontologice*. O prețuire estetică, în ordinea artei, e posibilă numai în perspectiva deschisă prin termenii : mister, revelare sensibilă, stil. Dar natura nu intră în această perspectivă. Natura nu e *mister stilistic revelat*, ci cel mult mister care ni se „semnalează" pentru a fi revelat. Opera de artă posedă structuri estetice fără nici un echivalent în natură :

1. Astfel de structuri sînt acelea, cărora în artă le revine funcția de a releva metaforic-sensibil un mister. Natura nu ne revelează niciodată, ea ne semnalează numai prin indicii senzoriale (de complexitate diferită) existența unor mistere eterogene. Profilurile, detaliile, conformațiile simțite, ale naturii, dau împreună cel mult un complex de indicii, cari servesc drept material pentru elanul revelator de mistere al omului.

2. În artă, revelarea misterelor se face totdeauna în tipare abisale, stilistice. Tiparul ține constructiv de re-

velare, făcînd împreună corp solidar, precum scoica și vietatea din ea. Natura, cu structurile ei estetice, e cu desăvîrșire în afară de orice categorii stilistice. Categoriile abisale ale omului nu intervin de drept, în nici un fel, în judecarea estetică a naturii.

Între esteticul naturii și esteticul artei există totuși unele aparente corespondențe, care trebuiesc examinate mai de aproape. Întîlnim desigur, în cîmpul naturii, structuri estetice întemeiate pe ritm, pe proporție, pe unitate în varietate, pe armonie, pe complexe intropatice, iar asemenea structuri se găsesc și în artă. Avem impresia că tocmai această așa-zisă corespondență a sedus pe cei mai mulți esteticieni la alinierea esteticului natural și a esteticului artistic. Dar în diferența, pe care o stabilim, intervine și de astă dată, mutațiunea ontologică. În adevăr structurile estetice, întemeiate pe ritm, proporție, unitate în varietate, pe armonie și intropatie, *se integrează în artă, avînd cu desăvîrșire altă funcție decît în natură.* În natură aceste elemente posedă o funcție estetică suverană, cîtă vreme în artă asemenea structuri devin cu adevărat estetice *numai cînd sînt subordonate unui întreg revelatoriu, abisal-stilistic modelat*. În ordinea artistică, asemenea structuri dobîndesc o calitate estetică, numai în măsura subordonării lor unor necesități, impuse de intenția revelatorie, și în măsura *subordonării* lor unor profunde necesități *stilistice*. De aceea, niciodată un anume ritm, o anume armonie, sau un complex intropatic oarecare, resimțite drept pozitiv-estetice în ordinea naturii, nu îngăduie să fie trecute, întocmai, într-o operă de artă, fără de a-și pierde aci calitatea pozitiv-estetică. A te abate de la această lege înseamnă a te desfăta în paraestetic. Cu aceasta se confirmă *încă o dată* discontinuitatea și separațiunea radicală a celor două feluri ale esteticului. Structurile obiective ale celor două feluri ale

esteticului sînt ireductibile la un numitor comun. Totuși, reacțiunile estetice *subiective*, pe care le stîrnesc esteticul natural, esteticul artistic, și în chip nelegitimat cîteodată para-esteticul, au anume note comune *foarte abstracte*. De ex. reacțiunile sînt totdeauna legate de simțuri și au caracterul unei stări de contemplație dezinteresată. Aceste note comune, abstracte, vagi, care împrumută un aer de familie reacțiunilor estetice *subiective*, au contribuit, fără îndoială, în mare parte, la confuzia intolerabilă, ce se face între structurile *obiective* ale esteticului natural, artistic, sau ale para-esteticului. Dar a spune despre o „piatră" și despre un „scaun" că sînt „corpuri solide", nu înseamnă încă a identifica, din punct de vedere structural și configurativ, cele două realități materiale. Din punctul de vedere al unei estetici subiective, haotice, care se mulțumește să descrie reacțiunile estetice în termeni foarte generali, esteticul natural, esteticul artistic și para-esteticul ar putea să pară echivalente. Dar o asemenea estetică n-are intimitatea necesară, de fiecare zi, cu fenomenele, pe care e chemată să le elucideze. Sub unghiul unei estetici lărgite, care are intimitatea cuvenită în raport cu structurile *obiective* specifice, se legitimează perfect diferențierea gustului după domenii, iar esteticul natural și esteticul artistic se vădesc drept ceea ce sînt, potrivit legii non-transponibilității. Estetica structurilor obiective, adică estetica gustului în adevăr educat, nu poate fi derutată de rezultatele problematice ale esteticei subiective gata de a estompa diferențele.

Legea non-transponibilității, luînd pe umerii ei toată autoritatea ce i se cuvine, ne permite recuzarea unei serii întregi de teorii estetice, care circulă în literatură, ca niște venerabile rămășițe din alte vîrste. [Lucian Blaga, *op. cit.*, pp. 105-108.]

ARTE ŞI GENURI

Arta se ramifică, precum se ştie, în arte speciale (poezie, muzică, sculptură, pictură, arhitectură etc.), iar fiecare artă se ramifică, la rîndul ei, în genuri (poezia : lirică, epică, dramatică). Propoziţia aceasta ne întîmpină în pragul oricărui manual didactic de estetică sau de poetică. Precizia şi promptitudinea, cu care o operă de artă poate fi clasificată la o anume rubrică (artă şi gen) constituiese o împrejurare adesea socotită temei de specială preţuire. Dar valoarea ce se atribuie unei opere de artă pentru puritatea cu care reprezintă o anume artă şi un anume gen, e cea din urmă dintre valorile, ce se pot atribui operei de artă. Căci acest fel de valori e nespus de relativ, de condiţionat. Fapt e că, în cursul istoriei, atît artele cît şi genurile au cînd tendinţa de a se diferenţia, cînd tendinţa de a se juxtapune, cînd tendinţa de a se amesteca.

În teorie, artele se deosebesc ele între ele, şi pe urmă, genurile ele între ele, în primul rînd, prin cîmpul luat în primire spre revelare, prin natura sau prin semnele misterelor la a căror revelare se procedează, şi în al doilea rînd, prin mijloacele sensibile, adică prin structurile terţiare, la care se recurge în procesul revelator. De exemplu, poezia posedă un foarte vast cîmp de mistere, pentru a căror revelare ea se simte chemată. Sub acest raport poezia e aproape nelimitată. Mijloacele ei sensibile ţin de natura cuvîntului, privit atît ca un corp sonor în sine, cît şi ca un purtător de semnificaţii. Pictura, la rîndul ei, posedă un cîmp de mistere mai îngust, reducîndu-se la misterele, ce ni se anunţă în figuri, lucruri, peisaje, viziuni, în limitele instantaneului. Mijloacele ei ţin de spaţiul bi-dimensional, de darurile culorii şi ale

liniei și de „semnificația“ reprezentărilor concrete. Sculptura are un cîmp de mistere mult mai redus, limitîndu-se aproape numai la cele semnalate de figura umană (divină) și la accesorii. Mijloacele ei disponibile zac în posibilitățile spațiului tri-dimensional, în calitățile plastice ale materiei, în proporție, ritm, volum, în semnificația reprezentării concrete. Muzica posedă un vast cîmp de mistere revelabile, cu mijloace alimentate de lumea tonului, a ritmului, a consonanțelor și disonanțelor. Semnificația ca atare a reprezentării concrete nu are în muzică aproape nici un rol ca mijloc de revelare. Arhitecturii îi revine un cîmp de mistere mai restrîns decît tuturor celorlalte arte. Mijloacele arhitecturii sînt date în toate posibilitățile constructive ale materiei. Rolul semnificației se limitează în arhitectură la rostul psihologic, practic sau social al construcției. Cu această delimitare aproximativă a cîmpului misterelor și a mijloacelor sensibile proprii fiecărei arte nu intenționăm cîtuși de puțin să stabilim o ierarhie între arte. O ierarhizare pe asemenea temeiuri n-ar avea nici o noimă. Cîmpul, mai îngust sau mai vast, oferă un criteriu pur cantitativ, inoperant într-o problemă de intensitate, cum ar fi aceea a ierarhizării. Iar mijloacele sensibile, proprii fiecărei arte, oferă criterii de diferențiere pur și simplu, iar nu de ierarhizare. Ceea ce afirmăm cu privire la artă e valabil și cu privire la genuri în cadrul artei. Poezia lirică, epică, dramatică, se deosebesc prin cîmpul misterelor, la a căror revelare ele sînt chemate, și prin mijloacele sensibile, ce le stau la dispoziție. Ceea ce nu constituie, însă, o suficientă bază de ierarhizare.

Poezia lirică încearcă să reveleze mistere, cari poartă semnalmentele trăirilor subiective, cu mijloace ce țin de calitățile cuvîntului (sonoritate, ritm, armonie, disonanțe, imagini, semnificații). Poezia epică încearcă revelarea

misterelor, care poartă semnalmentele întîmplărilor obiective de largă răsuflare ; mijloacele ei țin mai ales de puterea de întruchipare a cuvîntului. Poezia dramatică tinde să reveleze mistere, ce poartă semnalmentele acțiunii prezente în plină desfășurare, iar mijloacele ei decurg din posibilitățile de reprezentare și din puterea imediată a cuvîntului, avînd ca centru radiant, persoane vii.

Diferențierea artei în arte speciale, și ale artelor speciale în genuri, se face așadar, în primul rînd, în funcție de semnalmentele misterelor, ce se cer revelate, și în al doilea rînd, în funcție de mijloacele sensibile, care ne stau la dispoziție în vederea acestui înalt scop. Categoriile abisale fiind precum știm totdeauna secret prezente într-o creație, sînt natural și ele implicate în acest proces de diferențiere. De ele atîrnă, însă, nu atît diferențierea, cît și unele aspecte ale diferențierii. Sub imperiul categoriilor abisale, stau, într-un anume loc și timp, toate artele și toate genurile. Totuși, matricele stilistice, adică felul categoriilor abisale, determină cîteva aspecte ale acestui proces de diferențiere, propriu artei în general. Și anume aspectele următoare :

1. Felul cum se delimitează artele și genurile în raportul lor reciproc.

2. Dominația unei arte sau a unui gen față de celelalte.

Să examinăm, mai întîi, felul cum se delimitează artele și genurile în raportul lor reciproc, sub înrîurirea categoriilor abisale.

Sub presiunea categoriilor abisale, care prilejuiesc un stil clasic sau clasicizant, adică sub apăsarea categoriilor orientate spre limite și tipic, artele și genurile tind a se mărgini unele față de celelalte cu limpede precizie, refuzînd orice confuzie de hotar. Sub îndrumarea unor asemenea categorii, artele și genurile devin cu adevărat au-

tonome. Drama lui Sofocle sau a lui Euripide e dramatică, prin excelență. Tot așa drama lui Racine, sau unele drame clasice ale lui Schiller și Hebbel. Poezia lirică a cîntăreței Sapho e lirică fără de alte însușiri; la fel poezia lui Goethe. Pictura lui Rafael sau a lui Lionardo e pictură pură, ce nu recurge la mijloacele altor arte. Sculptura lui Myron sau a lui Praxitel e sculptură și nu vrea să fie decît atît. Arhitectura greacă a templelor acropoleene, întrucît e arhitectură, are această calitate realizată prin mijloace ce-i aparțin cu exclusivitate. Situația e cu totul alta în timpuri preclasice, cînd categoria „tipizată" e încă departe de a fi stăpînitoare, sau în timpuri preclasice cînd dominante sînt alte categorii precum „stihialul", sau „individualizantul", „infinitul", sau „nelimitatul". În asemenea timpuri, artele și genurile se supun mai curînd tendinței de a se juxtapune cîte două sau mai multe (arte și genuri) în una și aceeași operă. *Iliada* nu era numai artă a cuvîntului, ci și muzică. Iar ca gen în cadrul artei cuvîntului *Iliada* e un *compositum*, întrucît în canavaua ei epică găsim adevărate enclave lirice și dramatice. Sau alt exemplu dintre cele mai concludente: în tragedia lui Eschil, poetul înzestrat cu cel mai pronunțat simț al tragicului dintre toți poeții greci, se juxtapun dramaticului foarte ample livezi lirice și epice. O situație asemănătoare ne întîmpină în cadru gotic sau romanic, sau în prerenaștere: aci artele și genurile coexistă în încăperea unei creații, ele sînt juxtapuse, adică acumulate în una și aceeași operă; aceasta în orice caz mult mai evident decît în operele de artă ale Renașterii. Se știe că din punct de vedere al genurilor *Divina comedie* aproape că nici nu poate fi clasificată. În timpul goticului, infinit ca orizont, stihial sau individualizant ca tendință formativă, artele sînt juxtapuse într-un complex arhitectural: domurile gotice conțin, de pildă, pictură

și sculptură decorativă, de o pronunțată aderență la arhitectură. Cîtă vreme sculptura, care colaborează cu arhitectura greacă, e izolabilă și pentru sine, sculptura care întovărășește arhitectura gotică, e mult mai închegată în arhitectură și deci mai condiționată. Să mai amintim că în jurul catedralelor se reprezentau mistere, adevărate opere de cumul liric, epic, dramatic și ritual. Juxtapunerea complexă a artelor și a genurilor în una și aceeași operă este, de asemenea, foarte accentuată în cultura bizantină, caracterizată printr-un orizont spațial desmărginit și printr-o tendință formativă îndrumată spre stihial. Arhitectura bizantină conține ca elemente juxtapuse pictura sacrală și poezia lirică a imnurilor liturgice. În timpuri imediat post-clasice, ca de ex., al barocului sau al romantismului, se manifestă o tendință mai mult spre amestecul, spre osmoza și confuzia artelor și genurilor în una și aceeași operă, adică o înclinare net diferită atît în comparație cu tendința clasică care e separatoare, cît și în comparație cu năzuința preclasică de confluență a artelor și genurilor în una și aceeași operă. Astfel în perioada barocului, arhitectura, sculptura și pictura se amestecă osmotic în aceeași închegare. Cititorii să-și amintească arhitectura cu perspectivele picturale și iluzorii, sculptura pictată, care adoptă, într-un fel aproape intolerabil, structuri proprii picturii. Să ne amintim, de asemenea, drama lui Shakespeare. Deși foarte dramatică, opera shakespeariană a acceptat o osmoză cu lirismul și cu epicul, aceasta în alt sens decît drama lui Eschil, unde elementele sînt mai mult juxtapuse, și cu totul în alt sens decît în drama lui Sofocle și a lui Euripide, unde epicul și liricul devin simple accesorii. Dar afirmația e mai ales valabilă cu privire la drama lui Calderon și a lui Lope de Vega, unde găsim o osmoză desăvîrșită a genurilor: liric, epic, dramatic. [Lucian Blaga, *op. cit.*, pp. 158-163.]

MIHAI RALEA
(1896—1964)

Filosof, sociolog, estetician, psiholog, istoric și critic literar, Mihai Ralea a elaborat lucrări de referință în toate aceste domenii. Debutînd ca sociolog și filosof cu *Ideea de revoluție în doctrinele socialiste* (1923) scrie apoi o serie întreagă de studii de sociologie (*Contribuții la știința societății*, 1927) și antropologie filosofică (*Explicarea omului*, 1946). În paginile *Vieții românești* publică majoritatea studiilor sale de estetică și critică literară : *Arta și urîtul*, nr. 2, 1924 ; *Specific și frumos*, nr. 9, 1925 ; *Clasicism*, nr. 5—6, 1925 ; *Etnic și estetic*, nr. 2, 1927 ; *Contradicțiile interne ale romantismului*, nr. 10—12, 1927, etc. A ținut cursuri de estetică la Universitatea din Iași (1927—1928) și București (1940—1944) publicate postum. Deși prelegerile sale nu se ridică la valoarea teoretică a *Esteticii* lui Vianu, ele au o importanță didactică și științifică notabilă. Didactic, Ralea operează o sistematizare în care este vizibilă tendința de-a da o imagine cît mai cuprinzătoare cu privire la marile teme și probleme ale esteticii, iar științific, el se păstrează tot timpul în limitele unei analize istorice obiective, adecvate obiectului.

Ralea se pronunță în studiile sale anterioare *Prelegerilor* din 1940—1944 asupra raportului frumosului-urît, în terminologia și cu accepțiile pe care romantismul le-a impus („fenomenul sau obiectul urît e mai susceptibil de a fi tratat artistic decît unul frumos, fiindcă lasă o margine mai mare creației artistice"), tratează foarte nuanțat raportul etnic-estetic, într-o perioadă cînd se prefigurau deja reacții ortodoxiste, pledează pentru o critică artistică care, asimilînd cuceririle științelor particulare ale artei, să fie totodată specifică, adică să detecteze nucleul estetic al operei ș.a.m.d. În mod real, Ralea implică în studiile sale substanța majoră a esteticilor filosofice, sociologice sau psihologice anterioare sau contemporane lui. În *Prelegeri de estetică* analizează metodele esteticii, optînd pentru utilizarea acestora în

funcție de circumstanțele obiectului, distinge între estetica generală și estetica specială, diseminează esteticul de artistic și faptul de valoare.

Redăm fragmente din *Arta și urîtul* (1924), *Clasificarea muzicală a sistemelor filosofice* (1931) și din *Prelegeri de estetică*, ediție îngrijită de Ion Pascadi (1971). Se poate urmări mai ales din textele *Prelegerilor* sale selectate, apropierea și distanțarea față de ceilalți esteticieni interbelici : T. Vianu, M. Dragomirescu, Lucian Blaga, Liviu Rusu, G. Călinescu.

[FRUMOSUL ȘI URÎTUL]

[...] Arta e frumosul și frumosul e arta. Dar ce e frumosul ? Și dificultățile reîncep.

Să admitem însă că am ști cu toții care sínt caracterele clare, apodictice după care se poate cunoaște imediat un fenomen estetic.

Definiția de mai sus încă nu ar fi adevărată, căci arta, cel puțin cea modernă, e de multe ori o realizare a urîtului. Obiectul pe care îl tratează cutare roman contemporan ori cutare pictură expresionistă poate fi hidos. Aceasta nu împiedică să emoționeze și să placă. Noțiunea esteticului e mai largă decît aceea a frumosului.

[...] Există un frumos admis, dar arta nu poate să rămînă la el fără să moară ori să decadă. Evoluția estetică nu se poate efectua decît prin încetățenirea urîtului. Și calitatea pledoariei în favoarea acestei „naturalizări" e tocmai talentul artistului.

Evoluția artei în direcția urîtului caracteristic ni se pare astăzi o achiziție definitivă. O operă care ar prezenta numai aspecte frumoase, printr-un exces de idealizare, ni s-ar părea ori lipsită de forță, ori pur și simplu anostă.

Să se gîndească oricine la un roman de Henry Bordeaux. Nici o pată nu pîngărește virtuțile imaculate. Eroii sînt admirabili în toate privințele. Ei întrunesc toate calitățile pămîntești : sînt frumoși, inteligenți, bogați, generoși. Lumea sa paradiziacă, siropoasă ne plictisește pentru perfecția mediocrității sale, prin lipsa de nervozitate, de curiozitate a ceea ce e dincolo de aspectul roz și angelic al lucrurilor. Nu există mai fericit antidot la asemenea romane decît lectura unui Dostoievski, cu furnicarul său de ființe decăzute, detracate uneori, totdeauna sublime. Operele artistice care tratează exclusiv frumosul ne rămîn străine prin însăși desăvîrșirea lor. Nu le înțelegem fiindcă ce e uman e pătat de păcat. Perfecția ne depășește și ne plictisește. Mintea contemporană e mai complexă decît aceea care putea privi neturburat un aspect idealizat. Astăzi amestecăm lucrurile, tocmai ca să le dăm figura realității. Din cîte impurități e făcută muzica lui Wagner ! Și totuși ce deosebire față de aceea a lui Massenet ! Eroii lui Georges Ohnet sînt plini de calități, și totuși preferăm pe aceia ai lui Balzac, în care demonul abisurilor a vărsat o picătură de păcat. Exemplele alese sînt desigur mai mult o parodie a frumosului, decît o perfecție propriu-zisă. Totuși,. facultățile de cunoaștere contemporană nu pot admite o creație exclusiv idealizată a existenței. Gustul contemporan e pervers, tocmai prin complexitatea lui. Orice gînd modern e dublu. El conține în definiția lui afirmația și negația sa însăși. Frumosul pur, încadrat, necondiționat de urît, rămîne alături de comprehensiunea noastră, ne pare convențional, artificial, rece. Cerem operei de artă să ne dea urît interesant, urît reabilitat de talentul artistului. Aceasta fiindcă nevoia progresistă a civilizațiilor noastre cere veșnic inedit. Și cum am arătat mai sus, numai urîtul poate fi nou sau caracteristic. După cum în revoluțiile sociale numai plebea face revoluții, numai ea are interesul să schimbe

situaţia, fiindcă are totul de cîştigat şi nimic de pierdut, tot aşa în artă, numai urîtul se prezintă veşnic schimbător. Frumosul, ca şi nobleţea, ca şi fericirea, e conservator. Singură imperfecţia e ferment către mobilitate. Dacă universul şi-ar găsi o expresie perfect estetică, s-ar înăbuşi în propria lui asfixie.

În definitiv, opoziţia dintre frumos şi urît în artă e opoziţia între clasicism şi romantism. Clasicismul se defineşte prin calm, prin ceva ajuns, fixat, definitiv. El atinge un grad în care nu mai e nimic de adăugat sau de schimbat, fiindcă criteriul ideal a fost atins. Romantismul, din contra, e expresia devenirii, a virtualităţii care se realizează, care aspiră către forma definitivă a potenţialităţii, care nu s-a descărcat încă în realizarea ei. E situaţia unei substanţe inferioare în cursul ascensiunii către o treaptă superioară.

A cînta urîtul pentru a-l face acceptabil, pentru a-l încetăţeni alături de frumos ca un domeniu susceptibil de a fi tratat artistic, înseamnă, înainte de toate, a avea un simţ puternic de dreptate. A pleda pentru ceva desconsiderat, a te apropia de un obiect pe care nimeni nu-l bagă de seamă, a-i face apologia contra tuturor, a reuşi, în fine, să-l strecori în simpatia publicului, iată misiunea de apostolat întru justiţie a artistului. Dreptate faţă de aspecte desconsiderate ale vieţii, aceasta e, într-o anumită privinţă, opera de artă. Fiecare individ poate să facă de-a lungul vieţii sale un act de dreptate. Gestul său însă e făcut în favoarea oamenilor, a fiinţelor vii. El are, oricum, o semnificaţie utilitară, practică. Artistul îşi exercită generozitatea sa faţă de obiecte inanimate, de fenomene ale naturii. El reabilitează lucruri inutile. De aceea, funcţia sa de simpatie e proverbială, de aceea, identificarea sentimentală cu obiectul artei sale e completă, de aceea, funcţia sa de dragoste e ipertrofiată, enormă. El intră

în intimitatea lucrurilor și a fenomenelor, le ghicește gîndul și taina, devine una cu ele. Se știe că acest fenomen a fost numit de estetica germană *Einfühlung*.

Această identificare sentimentală, simpatetică, nu e posibilă însă fără o puternică facultate de iluzionare, chiar de n-ar fi vorba decît de o iluzionare conștientă (cum susține Konrad Lange), de o conștiință care și-ar da seama că se iluzionează.

Identificarea poate fi de două feluri : a noastră cu obiectul sau a obiectului cu noi.

Cînd simpatizăm puternic cu cineva, creăm de obicei un tip ideal pe care-l purtăm în suflet și pe care persoana iubită trebuie să-l îmbrace, să și-l apropie în totul. Și toate gesturile sale le asimilăm acestui tip ideal. Dacă din cînd în cînd sîntem contraziși, întrebuințăm o întreagă sofistică pentru a ne demonstra nouă înșine identitatea între persoana iubită și tipul nostru mental. Cu cît diferența e mai mare, cu atît imaginația noastră trebuie să lucreze mai mult ; cu cît obiectul e mai inferior, cu atît contribuția noastră imaginativă e mai intensă, fiindcă trebuie să-l creeze aproape din nou.

În această privință se poate spune că un *fenomen sau obiect urît e mai susceptibil de a fi tratat artistic decît unul frumos, fiindcă lasă o margine mai mare creației artistului.*

În cazul unui subiect frumos, marginea e mai mică, totul e dat din natură, imaginația creatorului se leagă de un cîmp mai restrîns, e oarecum mai limitată. Funcția sa se reduce, de cele mai multe ori, la o reproducere, la o simplă imitație.

Din contra, urîtul e mai stimulent. Însărcinarea artistului e mai vrednică, fiindcă e mai grea. Libertatea lui e mai mare, fiindcă nu trebuie să se îngrădească la o accepție comună, socială, a unei valori estetice, dată mai înainte chiar de momentul creației.

Aceste cîteva observații n-au nimic dogmatic în ele. Ca toate speculațiile estetice, ele se resimt de fragilitatea și recența disciplinei. Ceea ce am vrut să indicăm a fost doar un aspect al artei moderne și — în același timp — opoziția acestuia față de formele mai vechi de artă. Dacă e adevărat că toate transformările geniului omenesc se reduc, în ultimă instanță, la schimbarea procesului de cunoaștere și valorificare, arta modernă urmează de aproape schimbarea capitolelor din teoria cunoașterii. Am indicat în mod rapid care e structura conștiinței moderne, animată de nervozitate, de grabă, de nevoia de a găsi veșnic ceva nou și inedit. O asemenea mentalitate e firesc să schimbe frumosul în caracterristic, adică frumosul în urît, fiindcă — după opinia noastră — acesta singur e susceptibil de specificitate. [Mihai Ralea, *Scrieri 2*, București, Editura Minerva, 1977, pp. 6 și 14-17.]

CLASIFICAREA MUZICALĂ A SISTEMELOR FILOSOFICE

Kant = Bach
Renouvier = César Franck
Guiau = Bizet
Nietzsche = Wagner
Schopenhauer = Berlioz
Rousseau = Schubert
Goethe = Beethoven
Hegel = Brahms
Bergson = Richard Strauss.
[Mihai Ralea, *op. cit.* p. 634.]

METODOLOGIA ESTETICII

METODA IMPRESIONISTĂ

Vom analiza metodele care fac din estetică o știință. Mai întîi, să trecem în revistă unele discuții în legătură cu metodologia esteticii.

Impresioniștii și misticii neagă necesitatea metodei pentru estetică, zicînd că ea poate să existe și fără metodă. Jules de Maistre, Anatole France și alți impresioniști spun că arta este „ceea ce îmi place mie“ și deci nu se poate lega arta de principii sau de metode. Dar și artiștii creatori sînt în genere sceptici față de teorie. Pictorul Fromentin ironiza, ori de cîte ori avea prilejul, regulile fixe bazîndu-se pe adagiul antic *„De gustibus et de coloribus non disputandum“* și remarcînd că regulile fixe nu pot să dea decît niște indicații grosolane unui artist, care prin firea lui lucrează cu spontaneități. Aceasta nu înseamnă că putem conchide că creațiile artistice sînt anarhice, pentru că am văzut că există valori estetice care sînt universale și eterne. Bergson spune că realitatea se află într-o mișcare inedită, viața nu se repetă fiind necontenit sub impulsul elanului vital, care-i schimbă necontenit aspectul. Cu instrumentația științifică nu vom putea niciodată să sesizăm finețea individualului, ineditul. Astfel, după Bergson, raționamentul și limbajul — procedee uzate — nu pot să ne ajute să prindem esența estetică și trebuie să recurgem la o aprehensiune imediată, care se aseamănă cu instinctul, fără a fi identică cu acesta. Dar în fața acestor afirmații ne vom întreba cum vom putea să exprimăm această intuiție dacă limbajul nu poate să ne fie folositor.

Un scriitor care a prins ceva din mecanismul intuiționist, anume Marcel Proust, se căznește să realizeze

concepția bergsoniană, servindu-se de metafore și comparație cu ajutorul cărora să ne sugereze ceva din realitatea pură. Impresioniștii nu văd însă că tocmai această negare a oricărei metode este ea însăși o metodă.

METODA SUBIECTIVA

Psihologia arată că orice operă de artă este o sumă de senzații care se transformă în reprezentări, formîndu-se astfel agregate de sentimente și idei. Opera de artă devine după această afirmație o realitate a conștiinței. Prin simpatie *(Einfühlung)* noi ne transpunem în opera de artă și prin adaptări succesive urmărim liniile și culorile, realizîndu-se printr-o imitație interioară toate dimensiunile și amănuntele operei de artă. Această imitație este o metodă subiectivă. Dacă ne servim de această metodă, nu înseamnează că trebuie să generalizăm și să facem din estetică un capitol al psihologiei așa cum a voit să facă Lipps.

Metoda trăirii a putut să explice mecanismul creator, cercetînd jurnalele intime ale marilor artiști și fenomenul de contemplație, dar nu a putut să explice și alte probleme despre care vom vorbi mai tîrziu.

METODA OBIECTIVĂ

Prin această metodă se înțelege un mod de a cerceta fenomenul estetic, fără să considerăm oglindirea lui în conștiință, ci privindu-l așa cum se prezintă în afară de noi. Independent de imagini există un material obiectivat, conduite estetice, care nu sînt condiționate de stările noastre de conștiință. Concepția psihologică, cu Volkelt, contestă existența unei obiectivări a fenomenului estetic,

deoarece un tablou sau o arie muzicală nu poate fi nimic altceva decît o serie de senzații și astfel fenomenul estetic nu poate să fie ceva în afară de conștiință. Aici însă psihologismul dă dovadă de exagerare, fiindcă toate artele există înaintea noastră, au o existență obiectivă, independentă de individul care percepe. Opera de artă are o serie de legi, care nu depind de sufletul nostru, fenomene materiale care nu au nici o legătură cu conștiința individuală. De exemplu, raporturile care dau simetria nu au nevoie de intervenția conștiinței, iar arta ca instituție socială are o existență care nu depinde de indivizi. Aceste fenomene materiale pot fi studiate obiectiv. După cum, în psihologie, behaviorismul studiază manifestările exterioare, tot așa și în Estetică se pot studia conduitele estetice, materializate în istoria artei întrucît sînt tipizări ce sînt independente de noi și care constituie stilul. Metoda obiectivă, studiind formele care există independent de noi, nu trebuie însă să fie exagerată pentru a nu cădea in extremis confundîndu-se astfel cu istoria artelor și deci să se reducă la o simplă clasificare a formelor artistice.

METODA SOCIOLOGICĂ

Această metodă este tot obiectivă, ținînd seama de aspectul exterior, de cadrul social care condiționează fenomenul estetic. Această metodă poate să fie de folos mai întîi pentru a studia influențele care vin de la grupul social și care pot să aibă două surse : structurile sociale sau funcțiile sociale. De pildă, moda este o funcție socială și știm că operele de artă țin în general seamă de moda timpului în care apar. După gradul de originalitate a autorului, opera de artă poate să cuprindă ceva permanent sau să depindă întru totul de moda timpului. Alte funcții sociale, care influențează pe individ, sînt : imitația,

așa cum a fost formulată de Tarde, tradiția și constrîngerea exterioară. Omul este nevoit să suporte presiunea, care ne indică limbajul, manierele, idealul, ierahia de valori.

De asemenea, structurile sociale au influența lor, care nu poate să fie contestată. Astfel arta totemică nu s-ar fi putut dezvolta decît în viața de clan, apoi fiecare națiune își creează stilul ei propriu, cum s-a întîmplat, de pildă, cu stilul gotic, care a fost diferențiat după structura fiecărei țări. Clasa socială are, de asemenea, o mare influență. Trubadurii au fost strîns legați de organizația feudală iar stilul didactic din literatură a fost legat de burghezie.

În afară de studiul influențelor, metoda sociologică mai poate aborda și studiul sancțiunilor estetice. Publicul sancționează opera de artă, fie pozitiv, prin premii, fie negativ, prin blam, prin oprobriu. Artistul este ales dintre alții, este selecționat, după cum are sau nu afinități cu societatea în care trăiește.

În al treilea rînd, metoda sociologică mai poate să fie utilă pentru a determina tipurile de valori estetice fiindcă aproape toate valorile estetice sînt produsul unui anumit tip de cultură. De pildă, raporturile de culoare pot fi diferite de la o epocă la alta.

În fine, metoda sociologică este utilă, pentru a arăta evoluția istoriei artelor, dovedind că arta a evoluat de la simplu la complex. Unii cercetători au arătat că muzica își are originea în ritmul lucrului, de la nevoia de a coordona mișcările. Cercetările făcute de Deonald l-au determinat să formuleze legea că estetica evoluează de la inconștient la conștient. De asemenea, faimoasa lege a celor trei stări a lui Lalo atestă evoluția de la simplu la complex arătînd că există mai întîi o perioadă de formație, apoi una de viață, epoca clasică a fenomenului estetic, și în fine decadența.

METODA EXPERIMENTALĂ

Fechner, încercînd să introducă metoda experimentală în estetică, a luat un grup de persoane, căruia i-a prezentat o serie de forme, linii, intersecții, puncte, dispuse după o simetrie oarecare. A întrebat apoi pe fiecare persoană ce i-a plăcut mai mult. Din această anchetă Fechner a tras concluzia, că ceea ce place mai mult este unitatea în varietate, care este dată de așa-zisul „Raport al dimensiunilor unui dreptunghi", sau de raportul 1/1, 681, care se mai numește și secțiunea de aur.

Metoda experimentală, cu toată exigența ei strict științifică, nu a putut să ducă la rezultate fericite, întrucît a formulat un atomism estetic care nu se poate susține. Opera de artă este un întreg ce nu se poate fragmenta, fiind o sinteză armonică în care părțile se confundă. După legea lui Fechner, efectul artistic nu ar fi dat decît de numărul de elemente, ceea ce ar însemna că un același număr de elemente dă întotdeauna același rezultat estetic, fapt imposibil. Artificiile introduse în elanul creator pot schimba efectul artistic, cu toate că numărul de elemente a rămas același.

METODA FENOMENOLOGICĂ

Concepută de Husserl, această metodă s-a bucurat de o mare vîlvă. Inițial preocuparea lui Husserl a fost metodologia în general și teoria conștiinței. Continuatorii lui au aplicat fenomenologia și în etică, așa cum au făcut Nicolai Hartmann și Scheler, iar Moritz Geiger a aplicat-o în estetică. Această metodă fiind o reacție contra relativismului istoric și a psihologismului, este contra determinismului și a evoluției, zicînd că nu ne interesează explicația cu antecedent și consecvent, întrucît trebuie să

prindem intuitiv esența totală. Fenomenologii zic că numai printr-o aprehensiune a esenței vom putea să înțelegem specificitatea fenomenului estetic, instrumentul fiind intuiția directă. Esența *(Wessen)*, este deci prinsă printr-un contact intim *(Erleben)*. După școala fenomenologică, estetica trebuie să se constituie ca știință deosebită de oricare alta fără să descompună opera de artă în senzații, pentru a studia o serie de fapte individuale, ci, servindu-se de postulate apriori ca în matematici, se va ocupa numai de ideea generală. Această instrumentație are meritul de a fi reacționat împotriva atomismului, însă ea rămîne o metodă aristocratică, întrucît nu poate să fie întrebuințată de oricine. În afară de acestea, metoda fenomenologică va consta numai din găsirea de forme și esențe fără conținut, căci materialul din istoria artelor este înlăturat, iar ceea ce aduce intuiția mistică este un material ce nu poate să fie controlat.

METODA NORMATIVĂ

Această metodă a fost compromisă de un dogmatism vetust de tip Boileau, care prescria aprioric și fără cercetări condițiile pe care scriitorul trebuie să le satisfacă. S-a observat însă că poeții mari, cu toate că nu observau regulile prescrise, aveau succes, în timp ce aceia care erau mediocri nu puteau să facă nimic, deși se conduceau după reguli. Prin urmare, regulile stabilite în mod aprioric, deductiv nu pot avea valoare. Estetica lui Lipps arată că metoda normativă este o aplicare a psihologiei valorii. E adevărat că estetica este compusă din fapte care se explică, privesc aspectul cauzal, dar ea are și un aspect normativ, acela prin care se stabilesc valori. Aceasta ar corespunde celor două feluri de judecăți : de constatare și de valoare. Avem deci în estetică atît un aspect episte-

mologic, cît și unul axiologic, fiindcă nu se poate face estetică fără să stabilim și valori. Dealfel, toate științele spiritului se pretează și la explicativ și la normativ. După cum în etică și în logică nu ne mărginim numai la explicări, tot astfel și în estetică nu putem să ne mărginim numai la explicarea faptului estetic, ci trebuie să-l valorificăm, să-l ierarhizăm față de criteriile estetice, pentru a nu avea numai niște credințe personale. Se pune însă întrebarea : după ce reguli valorificăm ? Pentru a nu cădea în dogmatism, vom stabili cu prudență mai întîi normele care să se apropie de cazurile generale, iar abaterile de la normă le vom înregistra prin termenii de hiper, hipo, para. Norma se poate stabili bazîndu-se pe generalitatea cazurilor, așa cum a arătat Durkheim, care spune că norma este ceva care aparține majorității. Un fenomen este revoluționar cînd aparține unei minorități.

În artă vom proceda astfel : vom stabili o serie de legi, de reguli mijlocii care să indice minimum de cerințe, pentru ca o operă de artă să fie considerată ca atare. Norma ar fi deci o valoare minimală, în timp ce valoarea ar fi o normă superioară, excepțională.

ESTETICA SOCOTITĂ ȘTIINȚĂ

Estetica este știința faptelor și valorilor estetice, avînd un rol explicativ și unul normativ. Metoda pe care o vom întrebuința la cursul nostru va fi cea eclectică, luînd de la fiecare metodă analizată mai sus numai avantajele, ferindu-ne de dogmatism. Nu trebuie să ne străduim să facem estetica o știință absolut independentă, întrucît nici o știință nu este astfel. Fenomenele estetice trebuie considerate integral, întrucît elementele detașate nu înseamnă nimic sau aproape nimic. Lalo insistă asupra aspectului poliarmonic fiindcă, dacă între elemente nu

se stabilesc raporturi, rezultatul estetic nu este obținut. Să luăm, de pildă, versul lui Racine : *La fille de Minos et de Parsifares*. În acest vers deosebim trei elemente principale : ritmul, sonoritatea și sensul.

Dacă am suprima sensul și sonoritatea, versul s-ar transforma într-o alternanță de cadențe. Dacă lăsăm ritmul și înlăturăm sensul, versul devine o ciudățenie. Concluzia este că avem nevoie de toate aceste trei elemente cu raporturi poliarmonice care vor constitui realitatea estetică. Estetica nu se poate opri însă numai la explicări, ci va stabili și norme pentru armonii, desfăcîndu-se de psihologie și de istoria artelor depășind aceste discipline, fiindcă elementele care constituie estetica stau în raporturi de valorificare și poliarmonie, care dau ceva mai mult decît materialul împrumutat de la alte științe. [Mihai Ralea, *Prelegeri de estetică,* București, Editura Științifică, 1972, pp. 144-149.]

FRUMOSUL NATURAL ȘI CEL ARTISTIC

Estetica, așa cum o concepem noi astăzi, elimină din sfera preocupărilor sale un grup de fenomene care nu sînt un produs al mentalității omenești, ci al naturii.

Unii esteticieni au afirmat că între frumosul natural și cel produs de concepția unei personalități artistice nu este nici o deosebire. Natura după aceștia produce calitativ același lucru ca și arta. Această concepție întîlnită și la cei vechi, care socoteau arta ca o imitare a naturii este însă eronată. Însușindu-și concepția antică esteticieni moderni ca Ruskin, identifică complet arta cu natura, zicînd că toate obiectele din artă sînt inspirate de natură.

Astfel, bolta din arhitectură ar fi o copie după bolta cerească iar trefla gotică și ogiva ar fi imitații după frunze. După această concepție naturalistă, arta ar fi o fotocopie după natură. În adevăr putem vorbi de anumite influențe ale naturii în arhitectură, dar aceasta nu se mai poate susține pentru muzică.

Natura are un caracter de universalitate, orice obiect din natură avînd dreptul să fie socotit frumos, conform adagiului „*Naturalia non sunt turpia*“ [1]. Obiectelor naturale nu putem să le aplicăm valorificarea, care are nevoie de gradul de perfecțiune și întrucît, în natură totul este uniform, nu mai putem să avem o valoare estetică totul situîndu-se în afară de estetică, an-estetic. Confuzia care se mai face între frumosul natural și cel artistic este un reziduu, de pe vremea cînd arta nu se diferențiase de celelalte valori. Frumosul artistic cît și cel natural sînt produsul unui anumit moment cultural. Este frumos acel apus de soare care se aseamănă cu pictura din vremea noastră, ceea ce l-a făcut pe Oscar Wilde să zică paradoxal, că natura copiază arta. Ochiul nostru adaptat picturilor epocii în care trăim, interpretează natura ca și cum ar fi produsul unui artist contemporan. Optica peisajelor este modificată de cultura din timpul în care trăim, văzînd lucrurile în sensul indicat de curentul artistic contemporan. Aceasta se învederează prin aceea că oamenii din popor nu fac considerații estetice asupra naturii, cei care trăiesc în mijlocul naturii preocupîndu-se mai mult de aspectul util. La Creangă sau la Homer nu se găsesc descrieri de peisaje.

Frumosul natural nu are nimic comun cu cel artistic, fiindcă în natură ceea ce este util, este și frumos, sensul popular desemnînd ca frumos, ceea ce este sănătos și bine

---

[1] Lucrurile firești nu sînt rușinoase (principiul școlii cinice) (n. ed.).

făcut. În artă este frumos și ceea ce nu este sănătos așa cum sînt, de pildă, aspectele mizere ale lui Palade, sau subiectele sinistre, maladiile lui Baudelaire, șchiopii lui Velasquez, descrierile lui Zola, care toate nu au nimic comun cu frumosul natural, biologic sănătos. Ceea ce este frumos în artă poate fi urît în natură și invers.

În concluzie, putem spune că sentimentul de interpretare al naturii este un produs tardiv de perversiune socială, pe care noi îl aplicăm apoi apriori.

Estetica pentru a-și preciza domeniul, nu se va ocupa decît de fenomenul artistic omenesc, avînd în vedere faptul subiectiv în contemplație și pe cel obiectiv în obiectul de artă creat.

DEFINIȚIA FAPTULUI ESTETIC

În creație, faptul estetic se găsește mai sus decît în contemplație în care este amestecat cu elemente anestetice. În creație, plecăm de la plan la părți, iar în contemplație procedăm invers. Cel care contemplă nu este decît un creator mai redus, care reproduce marile caractere ale faptului estetic. Deosebirea dintre creator și contemplator constă în faptul că cel de al doilea este un creator, un artist schematic.

Definiția pe care o vom da faptului estetic va privi deopotrivă și pe creator și pe contemplator. Faptul estetic este o construcție a imaginației creatoare, cu un caracter simbolic, efectuat cu o tehnică personală, cu finalitate autonomă intrinsecă, oferind o cunoaștere strict individuală a realității și o plăcere dezinteresată. [Mihai Ralea, *op. cit.*, pp. 150-152.]

CONȚINUTUL OPEREI DE ARTĂ

Studiind conținutul operei de artă constatăm că în afară de elementele pur estetice se strecoară și o serie de elemente anestetice, care vor constitui originalitatea operei. Este necesar să facem deosebirea dintre artistic și estetic, fiindcă punctul de vedere artistic ține seama de opera de artă în totalitatea ei, fiind esteticul plus elementele anestetice. Rareori opera de artă este o realizare pur estetică. Un roman ca *Război și pace* de Tolstoi, conține o serie întreagă de realizări estetice, dar cuprinde și o mulțime de elemente care nu au acest caracter. Astfel, întîlnim teoria suprarăzboiului, descrieri cu caracter documentar, idei politice etc. Utitz și Dessoir propun să studiem opera de artă așa cum este, fără să separăm elementele estetice de cele anestetice, pentru a nu ajunge la o artificializare, la un fel de gramatică estetică abstractă.

Știința artei ar studia opera de artă în totalitatea ei. Dacă analizăm conținutul operei de artă găsim mai multe elemente. Să le cercetăm pe rînd. Primul element este „subiectul". Fie că este vorba de o povestire, fie că e o temă ca în artele plastice, zicem că avem de-a face cu un subiect care este sau o elaborație a experienței personale a artistului, sau este o interpretare originală a unui subiect care a mai fost tratat și de alți artiști. Motivul este alt element al conținutului unei opere de artă. Motivul este o temă pe care și-au însușit-o o serie de artiști, constituind astfel un bun comun pe care oricare artist poate să-l folosească, bineînțeles adăugîndu-i cîte o notă personală. Astfel, întîlnim motive de mare circulație ca de pildă cel al incestului, paricidului, dragostei platonice, dragostei senzuale.

Nu putem să trecem cu vederea materialul din care este făcută opera de artă. În afară de materialul pro-

priu-zis : linii, culori, cuvinte, sunete, trebuie să ținem seama și de materialul fizic : marmură, bronz, ulei, care nu poate să fie indiferent din punct de vedere estetic. Acest material are o finalitate a lui, o valoare estetică specifică, o vocație, fiecare material neputîndu-se preta decît la o anumită întrebuințare. Așa, de pildă, nu se poate construi o clădire din porțelan și nici bibelouri din materiale dure, fier sau granit. Sculptura în lemn nu este posibilă decît numai pentru anumite figuri, fiindcă în lemn nu se pot obține rotunjimi. Materialul are un stil al său și nu poate să fie substituit de la o operă la alta. Prin anumite procedee tehnice această lege, după care materialul nu este substituibil, poate să devină aproximativă. Astfel se spune că Rubens și Van Dyck sînt buni aquareliști în ulei, exprimîndu-se prin aceasta că ei au reușit să scoată din ulei efecte, care se obțin în mod obișnuit numai din aquarelă.

Cauzele care determină specificitatea materialului sînt mai multe : una din ele este puterea sugestivă. Duritatea fierului dă impresia de forță, porțelanul dă impresia de delicatețe. Această putere sugestivă ne silește să exprimăm o idee printr-un anumit material și anume prin acela care se pretează cel mai bine la sugerarea ideii pe care voim să o realizăm în opera de artă. O altă cauză care determină specificitatea materialului este utilitatea. Materialul servește și la o finalitate practică. Este greu să concepem o casă de teracotă care s-ar dărîma repede. Trebuie să considerăm și gustul fixat de o anumită epocă. Fiecare epocă își creează gustul său și fatal se fac unele asociații între material și artă. Materialul are și o valoare decorativă în sine, o anumită putere artistică, dată de o anumită densitate, reflexie, strălucire, care constituie adevărate valori. Astfel, lemnul de nuc, sau de palisandru are o strălucire mai plăcută. De asemenea,



o carte trasă pe hîrtie de olanda are o valoare mai mare decît una trasă pe hîrtie ordinară.

Artele pot însă prin diferite procedee tehnice să transforme complet materialul brut, ceea ce face ca un material care prin natura lui nu se pretează decît la o anumită întrebuințare, să poată căpăta utilizări multiple.

FORMELE

Formele sînt relațiile, raporturile dintre elemente. Ideea de formă se întîlnește încă de la Aristotel, care vorbește de virtualități care se transformă în realități, forme. Kant introduce noțiunea de formă în Estetică și Filozofie, iar Herbart insistă asupra diferenței dintre formă și conținut. Schopenhauer susține conținutul, afirmînd că ceea ce este interesant într-o operă de artă este ideea. Hegelienii ajung la o sinteză, iar Zimmermann plecînd de la ideea bergsoniană susține forma admițînd că viața prin spontaneitatea sa e mereu creatoare de forme noi, însă atunci, cînd nu mai sînt forțe subiective pentru crearea de conținuturi, exagerarea formalistă este un proces de îmbătrînire. Forma oprește elanul vital în desfășurarea lui, închistîndu-l. Schmidt susține forma, spunînd că estetica trebuie să fie o știință a tuturor formelor. În Germania cercetările făcute de Cristian Ehrenfels și Wertheimer, asupra percepției, au dus la concepția de structură care este dată într-o formă anumită. Se ajunge astfel la o psihologie a formei, constatîndu-se că există și forme fiziologice și forme biologice și chiar fizice.

O formă este o solidaritate funcțională a părților, într-un tot. Luarea unei părți dintr-o formă strică

întreg ansamblul, întreg echilibrul. Sînt forme tari și forme slabe, caracter care este dat de gradul de coeziune dintre elemente. Studiul formelor este caracteristic esteticii, dar se întîlnește și în fiziologie și în biologie. Formele au viața lor independentă și pot să fie studiate într-o știință specială. O serie întreagă de cărți studiază viața formelor. Să căutăm să determinăm procedeele care ne ajută să creem forme, ceea ce echivalează cu scoaterea lor din amorfism, detașarea lor dintre alte elemente.

Pentru a prinde o anumită formă estetică este nevoie să o izolăm, adică o îndepărtăm de celelalte elemente înconjurătoare. În pictură ne servim de rame, în sculptură, de soclu, în muzică, de pauze, care izolează o anumită parte din întreg, în literatură avem distincția care se face între trecut, prezent și viitor. Alt procedeu este exagerarea. Prin exagerare arta scoate caracteristicul din banal. Artistul este un fel de mincinos, temperamentul artistic caracterizîndu-se printr-o memorie deformantă. Dacă cineva este preocupat de datele istorice, de evenimente așa cum s-au petrecut în amănunte, nu are temperament artistic. Arta este caricaturizare, subliniere, pentru a indica specificul și caracteristicul. În fine, alt procedeu de creare de forme este fenomenul de contrast. Edouard Manet a abuzat de acest procedeu. În pictură se obține contrastul prin culori care se opun, iar în teatru prin atmosfere opuse.

Să ne ocupăm acum de diferitele tipuri de forme. Focillon în *La vie des formes* deosebește tipul liniar și pictural. Primul oferă un contur, o graniță tuturor elementelor, masele sau volumele fiind astfel izolate de lumea înconjurătoare printr-un contur. Al doilea tip definește obiectul prin culoare, luminozitate, strălucire, dînd prin aceste procedee un contur pentru a izola formele. Se mai face deosebirea între un tip de suprafață

și un tip de adîncime. Unii artiști prezintă obiectele pe primul plan sau în planuri puțin adînci, pe cînd alții sînt preocupați de adîncime, de perspectivă. Toți peisagiștii sînt tipuri de adîncime, iar portretiștii sînt de suprafață.

Tipul tectonic se caracterizează prin forme închise, iar tipul atectonic este caracterizat prin forme deschise. Se înțelege prin aceasta o dispoziție a materialului pictural și plastic. În primul caz, materialul este aranjat în jurul centrului, centripet, pe cînd în al doilea caz, dispoziția materialului păstrează ceva din schemă, este o aranjare mai lăbărțată. Un fel de subdiviziune a tipurilor tectonic și atectonic ar fi tipul care insistă asupra unității și cel care insistă asupra pluralității. Unii artiști prezintă grupări strînse, alții, împrăștiate. Aceste tipuri care au fost stabilite pentru plastică se pot aplica și în literatură.

Romanele lui Balzac se pot opune celor ale lui Dostoievski. Operele primului sînt prea precise, simetrice, o exagerare de ordin simetric, care ne amintește de formele închise. Operele secundului nu mai au o compoziție severă, eroii nu mai sînt descriși în cele mai mici amănunte, amintindu-ne formele deschise. Gîndindu-ne la tipul de suprafață și cel de adîncime putem să opunem romanele lui Dickens celor ale lui Proust. La Dickens eroii sînt descriși prin aspectul lor exterior, manifestări, umblet, conversație. Este un plan de suprafață. Eroii lui Proust sînt analizați în cele mai mici amănunte, corespunzînd tipului de adîncime. Sînt o serie de scriitori, care ne descrie sobru, simplu, dîndu-ne senzația de liniar, în timp ce alții întrebuințează un stil pitoresc, colorat, dîndu-ne senzația de pictural. Din acest punct de vedere putem să facem deosebirea dintre Flaubert și Zola, sau dintre Gauthier și parnasieni.

Dacă luăm o temă oarecare, de pildă spațiul, și vom cerceta în *Istoria artelor* felul cum a fost tratată această

temă de diferiți artiști, constatăm că au fost create diferite tipuri de forme. Desenul oriental al arabescurilor ne prezintă o serie de linii, care parcurg un drum, fără să se oprească. Aceste desene, după Focillon se pot clasifica în două tipuri : unele care respectă vidurile, altele care nu le respectă. De asemenea, în arhitectură spațiul a fost tratat în moduri diferite. Există o arhitectură care tratează adîncimea iar alta care tratează înălțimea, cum ar fi săgeata de la catedralele gotice. În sculptură se tratează spațiul după felul cum este așezat artistul față de obiect : din profil, față, spate. Există două feluri de a trata spațiul în sculptură : ca un mediu în care statuia se dezvoltă și ca un mijloc de limitare a statuii. În pictură, de asemenea, spațiul poate să fie tratat în diferite feluri după necesitățile artistului.

Formele au tipare, care se prezintă printr-o serie de regularități, de raporturi care duc la rezultate de ordin estetic. Acestea sînt mai ales două : armonia și proporția. Relațiile dintre forme duc la o serie de valori care se pot rezuma la armonie, care este o potrivire a două sau mai multe elemente estetice, care se prezintă simultan și care produc o plăcere. Armonia sau dezarmonia sînt produsul gustului unei epoci, adică sînt un produs social, specific unei epoci anumite și unei societăți anumite. În muzică o bună parte din consonanțele actuale ar fi părut asonanțe stridente acum două secole. De asemenea, Manet în pictura sa a întrebuințat tonuri de o opoziție puternică, motiv pentru care nu a fost recunoscut drept pictor de valoare decît după moartea sa, după ce societatea s-a obișnuit cu aceste procedee artistice.

Ceea ce poate împiedica armonia este tocirea sensibilității, imposibilitatea de a distinge nuanțele, elementele care determină armonia. Proporția este tot un produs social, fiind un anumit raport între tot și părțile componente. Proporția are însă un caracter de mai mare

necesitate. Nu putem să nu vorbim și de simetrie care este tot un raport constant între elementele unei opere de artă și care produce un efect artistic. Simetria s-a impus atît pentru motivul că organizația corpului omenesc este simetrică, cît și pentru că ea corespunde paralaxei bioculare, prezentînd și o serie de facilități tehnice. S-a spus că simetria este o formă primitivă pentru că fiind repetiție este monotonă, și poate să reprezinte o valoare estetică. Se răspunde prin observația că simetria dă impresia de echilibru, ceea ce poate să fie socotit drept un merit. Simetria a fost însă depășită de alte efecte de proporție cum sînt elipsa, sfera, secțiunea de aur. [Mihai Ralea, *op. cit.*, pp. 182-186.]

VALOAREA ESTETICĂ

Este estetic ceea ce este degajat de orice interes, ceea ce nu vine în legătură cu cerințele imediate, ci cu cele de lux. La valoarea estetică s-a ajuns printr-un proces de spiritualizare care a fost posibil prin reducerea treptată a fenomenului biologic. Primele valori sînt valorile mijloace, care ne dau satisfacții imediate. Astfel sînt : banii, politica, valori instrumentale, care ne ajută să satisfacem nevoile noastre. Sînt însă valori care devin scopuri. Acestea sînt : valorile morale, estetice, adevăruri.

Valoarea estetică este o spiritualizare a unor elemente anestetice, interesate în sine. O bucată muzicală este formată din elemente care luate separat n-au o valoare estetică. Aceste elemente însă strînse la un loc formează o sinteză care este eliberată de orice interes. Sinteza, raporturile poliarmonice determină valoarea estetică. În afară de acestea, după cum remarcă Simmel, valoarea

estetică este proiectată în afară, se depărtează de eul nostru, devenind astfel din ce în ce mai dezinteresată. Distanța dezinteresează valoarea. Un lucru cu cît este mai aproape cu atît este mai absorbant, în timp ce dacă este departe capătă o spiritualizare, care se identifică cu valoarea estetică propriu-zisă.

O a patra caracteristică a valorii estetice este artificializarea imaginii. Pentru că lucrul nu este real, ci o simplă imagine, ne degajăm de interesul pe care îl purtăm. Un tablou care reprezintă fructe nu deșteaptă concupiscență, dorință, pentru că ne dăm seama că este doar o imagine. Scăpînd de interesul imediat de poftă, putem să apreciem dacă e bine sau rău făcut, deci să valorificăm estetic. Același lucru în cazul unui nud. Înlocuirea realității cu imagini duce la aprecieri formale, dezinteresate.

În fine, un ultim caracter al valorii estetice este că ea nu reiese din realitate, ci din individualitate. Am văzut că o valoare e reală. În artă, raritatea este dată prin originalitate, adică poartă pecetea unui singur temperament artistic, și aceasta face să fie de neînlocuit. Valoarea estetică se caracterizează deci prin unicitate, spre deosebire de cea economică bazată pe raritate.

OBIECTIVAREA VALORII ESTETICE

După ce am definit ideea de valoare și am văzut care sînt caracterele valorii estetice, vom examina acum fenomenul obiectivării valorii estetice.

Valoarea începe prin a fi un fenomen psihologic și treptat tinde să se obiectiveze într-o instituție. O valoare obiectivată devine o valoare socială care este un ideal pentru un grup, impunîndu-se chiar refractarilor. Acest proces de socializare a valorilor care face dintr-un feno-

men sufletesc, subiectiv, un fenomen social, obiectiv, este determinat de doi factori: generalizarea care face ca valoarea individuală să fie însușită întîi de un grup social restrîns, pentru a se extinde apoi cît mai mult și obiectivarea, adică transformarea într-o realitate care se impune din afară, are o presiune. Acest mecanism se aplică și în valorile estetice. O operă începe prin a fi o valoare individuală, pentru a deveni prin socializare a unui grup întreg. [Mihai Ralea, *op. cit.*, pp. 209-210.]

CRITICA ARTISTICĂ

Rămîne acum să ne ocupăm de critica artistică. Aceasta este o valorificare indicată de gust și de judecățile de valoare. Critica artistică este atît o operație intuitivă, cît și una intelectuală. Ea presupune cel puțin trei operații: o înțelegere, o explicație și valorificarea, fiind o sinteză a procedeelor intuitive ale gustului cu procedeele raționale ale judecății de valoare. Critica artistică nu se aplică numai materialului pur estetic, ci se adresează totalității operei de artă, cuprinzînd și partea anestetică.

Critica se poate face în două feluri. Indicînd lacunele, ce ar mai fi trebuit să pună, aceasta în comparație cu alte opere, sau făcînd o critică a calităților, arătînd ce a adus autorul nou, interesant. Deci sau critică de defecte, sau critică de calități. Critica e mai bogată decît operele, pentru că fiecare din cei care gustă opera îi asociază un conținut sufletesc, care este străin artistului. Acest fenomen a fost indicat de Fechner. O operă de artă este cu atît mai gustată cu cît poate trezi mai multe discuții și cu cît o operă este mai bogată în sugestii cu atît poate satisface cerințe mai variate. În acest fel, opera este necon-

tenit falsificată. Dacă opera de artă ar fi privită numai prin intențiile autorului, atunci cu siguranță că ar avea o viață mai scurtă. Critica privește realitatea fenomenală, depășind realitatea artistică.

Există cel puțin trei metode sau trei puncte de vedere în critica artistică.

1) Metoda explicativă, pozitivistă. Opera de artă fiind un efect, trebuie să aibă o serie de cauze și critica literară sau artistică trebuie să le găsească. Acest principiu de critică a fost mult utilizat ajungîndu-se la mai multe feluri de explicație. Astfel este *critica psihologică,* care arată că opera de artă este produsul unei personalități și a unei biografii. Între operă și viața autorului există o dependență. Am arătat în alt capitol aceasta și am văzut că opera este față de viață sau un fenomen de purificare, sau de împlinire a unor goluri din viață. În afară de biografie, opera de artă este rezultatul unui temperament, a unei structuri artistice și a unui moment anumit din viața artistului. Opera de artă față de viața autorului se realizează într-un raport unic. Critica psihologică reprezentată de Gaguet întîmpină o serie de dificultăți. Ea nu poate explica momentul creației. A spune că un artist obișnuia să se plimbe între orele opt și orele zece, sau că se culca devreme sau tîrziu, aceasta nu explică opera de artă.

Tot o critică explicativă este cea *sociologică,* care explică opera artistică, prin mediu, rasă, elemente etnice. A fost întrebuințată de Lançon, Deonna, Perget și la noi de Gherea. Am arătat atunci cînd am cercetat raportul dintre artă și societate că un același mediu poate să producă opere variate. Nu ne interesează ce este comun la diferiți autori, ci căutăm să determinăm ce are specific fiecare. Acest fel de critică nu poate sesiza specificul. Ea este utilă pentru a explica epoci și stiluri, putînd să arate de ce în Grecia a apărut un stil și nu altul, de ce



în Italia a luat ființă o școală și nu alta, după cum explică sancțiunea artistică, succesul dînd indicații asupra fenomenului numit generația artistică. Thibaudet și Călinescu au analizat în tratatele lor de estetică o serie de criterii, privind sistematizarea generațiilor. Călinescu a ales arbitrar perioadele bianuale, însă în alte părți s-au stabilit generații care pot explica tot ce e social în literatură.

Critica istorică este o diviziune a celei sociologice. Este o critică de documente, de erudiție, utilizînd mult metoda filologică.

În fine este *critica tehnică* sau *critica propriu-zisă*. Aceasta este critica procedeelor și mecanismelor estetice. Este o critică estetică normativă care apreciază, dar poate să existe și una explicativă, care disecă și arată care au fost procedeele întrebuințate de artist, mecanismul, arătînd cum a reușit să scoată din materialul dat, efectele prezentate criticii. Aceasta este o critică a formei nu a conținutului. În genere, acest fel de critică este făcută de artiștii înșiși. A fost făcută în Franța de Gide, Valéry, Baudelaire, Verlaine. Acest fel de critică rentează puțin. A fost utilizată mai mult în poezie reducîndu-se la examinarea foarte minuțioasă a foneticii. Critica tehnică explicativă nu a reușit pentru că fenomenul estetic este individual, nu poate fi descompus în elemente, pentru că dacă luăm elementele izolat constatăm că ele sînt anestetice, numai prin sinteză căpătîndu-se caracterul estetic.

Spre deosebire de critica explicativă este cea *comprehensivă*. Să facem acum deosebirea dintre a explica și a înțelege. Cauzalitatea se poate explica, în timp ce prinderea sensului dintr-o idee se face prin trăire. Dilthey și Spranger au formulat principiul acestei metode a trăirii, a comprehensiunii. A înțelege ceva înseamnă a te transpune printr-o simpatie simbolică. Precursorul

acestei metode a fost Sainte-Beuve. Critica comprehensivă este o refacere a sensului operei, se aseamănă cu parodia și ține mai mult de eseu, de biografie, roman, etc.

Al treilea fel de critică este cea *normativă*. Aceasta poate să fie dogmatică, stabilind aprioric prototipurile de frumos, valorificînd opera după gradul de apropiere față de prototipul de perfecțiune. A fost utilizată de Schopenhauer, Hegel, Boileau, Maiorescu. Critica normativă a părăsit însă punctul de vedere dogmatic și apropiindu-se de realitate a stabilit o serie de norme mai generale dînd o critică interesantă așa cum se prezintă de la Brunètiere încoace.

Acestea ar fi cele trei feluri de critici din punct de vedere al metodei.

Mai există însă și critici făcute după alte critici. Astfel, Thibaudet indică *trei feluri de critică după persoanele care apreciază*.

Este mai întîi o critică *spontană*, care se face de marele public, fără pretențiuni, după bunul simț și gustul spontan. Rareori o carte a avut succes fiindcă un critic a impus-o printr-o judecată deosebită. Opera pătrunde în public prin persoanele anonime modeste, imponderabilele sociale, care iau contact cu opera de artă și o difuzează prin conversații. În Franța, discuții interesante aveau loc în saloanele literare, care erau frecventate și de oameni care se pricepeau în literatură, dar care nu-și formulau părerile în scris. În zilele noastre, locul saloanelor l-au luat cafenelele literare. Tot critică spontană putem socoti critica feminină și foiletonismul, critica din gazete. De multe ori însă criticile scrise la cronica literară sau artistică a marilor gazete au fost scrise de profesioniști, astfel că s-a ajuns la o *critică profesionistă*. Acest fel de critică nu mai are un caracter frivol, ci este făcută cu erudiție și își pune probleme de clasificare și ordine. Deși această critică este oarecum greoaie, ea are

însă pricepere, competință, comparație, ceea ce lipsește criticilor improvizați.

În fine este *critica făcută de artiștii înșiși. (La Critique des maîtres).* Maiorescu a scris un articol în care arată imposibilitatea creatorului de a putea face și critică. Fenomenul creației presupune uitarea de sine și în acest moment orice critică paralizează elanul creator. Creatorul este subiectiv, *genus iritabile,* lipsindu-i obiectivitatea și comprehensiunea. Cu toate acestea creatorii pot să priceapă calitățile. Ei nu explică defectele. ci calitățile, arătînd ce este bun și frumos. Acest fel de critică a frumuseții începe cu Diderot, Chateaubriand, Gauthier.

Acestea sînt genurile de critică ilustrînd cîteva modalități de valorificare a fenomenului estetic. [Mihai Ralea, *op. cit.,* pp. 217-220.]

FELIX ADERCA

(1891—1962)

În primul rînd scriitor și teoretician al artei și literaturii, Felix Aderca a năzuit, în același timp, să elaboreze și un *Tratat de Estetică Generală.* Pînă în anii 1942—1944 cînd o parte a acestui proiectat volum a fost scrisă, Felix Aderca, a publicat cîteva studii semnificative: *Personalitatea, drepturile ei în artă și viață* (1922) și *Mic tratat de estetică sau lumea văzută estetic* (1929).

Poziția sa în problemele de bază ale disciplinei este vizibilă în *Tratatul de Estetică Generală,* mai ales în ceea ce privește raportul artă-știință și definiția propusă a frumosului. Am utilizat textul publicat pentru prima dată în *Manuscriptum,* nr. 1, (34), anul X, 1979.

RELATIVITATEA NOŢIUNII „FRUMOSULUI"

Faptul că asupra înţelesului acestui cuvînt n-au putut cădea de acord pînă azi nici artiştii, nici savanţii, necum oamenii de rînd, de-a lungul atîtor veacuri, a pus şi pune estetica într-o lumină ciudată, îndeosebi cînd vrea să apară ca „ştiinţă", la acelaşi nivel de demnitate sigură ca chimia şi mecanica — iar esteticianul e privit de savanţii ştiinţelor exacte ca un prestidigitator sau magician necinstit, personaj de circ în costum negru de salon.

Şi totuşi, noţiunea frumosului pare tuturor atît de limpede, că la întrebarea : „Ştiţi dumneavoastră într-adevăr ce e *frumosul ?"* — pusă de-a dreptul, oricine s-ar simţi jignit, bănuit de asemenea elementară nepricepere. Iar Benedetto Croce îşi întemeiază lucrarea fundamentală de estetică pe afirmaţia că „Arta, frumosul sînt exact ceea ce fiecare din noi ştim că este".

Această nelămurire e surprinzătoare dacă ne gîndim că asupra lumii înconjurătoare, asupra *estezei*, sîntem aproape toţi de acord — de acord asupra ceea ce vedem, auzim, pipăim, adulmecăm şi gustăm.

Asupra „frumosului", care ne încîntă aceste simţiri, neînţelegerile sînt însă totale.

„FRUMOSUL" — O FORMĂ A TRADIŢIEI

Cercetînd mai îndeaproape natura lucrurilor socotite „frumoase", băgăm de seamă că la majoritatea oamenilor, la popoarele primitive, la păturile sociale necultivate, la unele rase mai omogene şi la generaţii întregi ale claselor cultivate, „frumosul" e tradiţional, noutatea fiind de obicei caracterul cel mai izbitor al „urîţeniei".

Aşa ne putem lămuri de ce unele cîntece, poezii, cusături, sculpturi sau desene socotite „frumoase" sînt privite cu uimire şi chiar dezgust într-un mediu uneori foarte învecinat. Deosebirile de preţuire a „frumosului" sînt cu atît mai izbitoare între rase, între continente, între veacuri.

Caracterul tradiţional al „frumosului" credem că se trage din împotrivirea firească a sufletului omenesc la orice înnoire — căci faţă de orice înnoire se cere o sforţare de adaptare, totdeauna penibilă.

La această explicaţie generală trebuie să adăugăm şi caracterul magic originar al artelor, în sînul cărora nu era îngăduită nici o abatere, sub pedeapsa anulării efectului urmărit.

Aci trebuie căutată permanenţa unor figuri coregrafice în dansul asiatic, a costumului hieratic, unitatea de stil a sculpturilor egiptene, babiloniene şi extrem-orientale în răstimp de milenii, viabilitatea unor gesturi, aproape aceleaşi pe suprafaţa întregului glob, permanenţa unor cîntece populare de care neamurile nu ajung niciodată la saţ (cîntecul pătimaş al lăutarului ungur, nostalgia balalaicii ruse, doina prelungită a fluerului românesc etc.).

Diversitatea nesfîrşită a tradiţiilor dă astfel noţiunii de „frumos" o diversitate nesfîrşită de conţinuturi — deşi cu toţii sîntem mereu încredinţaţi că „frumosul" e unul, ca cerul albastru deasupra noastră, ca adevărul în ştiinţă.

„FRUMOSUL" ÎN PATRU PUNCTE ETEROGENE

Observăm, de asemenea, că „frumosul" e găsit în tot felul de domenii, foarte diferit de ceea ce ne-am obişnuit a socoti domeniul artei propriu-zise. Astfel numim

„frumos“ un chip omenesc viu care răspunde unor anumite proporţii şi îmbinări de forme şi culoare — fără a ţine seama că şi aici e vorba de o moştenire a trecutului, de o tradiţie a rasei noastre, „frumos“ negat cu hotărîre de toate celelalte rase.

Numim „frumos“ însă o izbutită operă de artă, chiar dacă ar înfăţişa, bunăoară, o femeie diformă, o cerşetoare în zdrenţe sau un monstru odios.

Tot atît de „frumos“ ni se poate înfăţişa un bufet copios.

Un apus sau un răsărit de soare, o mare tumultoasă sau o ninsoare lină într-un peisaj de munte sînt cu deosebire socotite „frumoase“.

În sfîrşit, a ajuta la nevoie o familie săracă sau a te arunca în valurile furtunoase spre a mîntui viaţa unui copil — iată tot atîtea acţiuni „frumoase“.

Cine nu vede însă că între cele patru feluri de „frumos“ sînt deosebiri fundamentale? Ele au fost unificate arbitrar numai de faptul că, pentru fenomene de calităţi profund deosebite, graiul nu ne-a putut pune la îndemînă decît un singur cuvînt — cuvîntul „frumos“.

ARTĂ—ŞTIINŢĂ

Deosebirile dintre ştiinţă şi artă par într-adevăr esenţiale.

Putem măsura precis o linie şi cîntări pînă la o infimă porţiune de miligram orice greutate. Dar nu sîntem în stare să fixăm cu aceeaşi siguranţă valoarea unei opere de artă, adică forţa radiaţiei ei estetice. Toţi cădem de acord, mulţumită raţiunii identice, asupra unor numere cu soţ; nimeni nu simte şi nu gîndeşte la fel privind bunăoară statuia Venerei din Milo.

Încercarea unor prea zeloși esteticieni de a pune estetica la nivelul științei n-a convins nici pe profani, nici pe oamenii de știință, care s-au mulțumit a surîde cu îngăduință. Afirmase doar însuși Kant că o știință trebuie să se întemeieze pe legi exprimate în formule matematice și că progresul unei științe e în legătură directă cu putința de a transpune elementele ei în raporturi numerice. Care e raportul de cifre exprimînd bunăoară caracteristicile unei simfonii de Beethoven ? În ce ecuație rezolvată încape *Gînditorul* lui Rodin ?

E evident că cine pune asemenea întrebări dovedește în același timp inexistența științifică a esteticii.

Ne-am putea da mai bine seama de planul autentic pe care ființează știința, pe de o parte, estetica, pe de altă parte, de neputința de a le ierarhiza mai în sus sau mai în jos de o linie oarecare, dacă am fi în stare să ne eliberăm de conceptele care valorifică epoca noastră — sau oricare altă epocă.

Nu e prea ușor, dacă e măcar cu putință.

În primul rînd vedem — ceea ce e un adevăr științific — că atît matematicile (numerele, formele geometrice) cît și artele (muzica, pictura etc.) sînt creații ale minții, ale mîinilor omului, ele neaflîndu-se în natură în stare pură. Găsim în natură o cifră întrupată într-un obiect sau mai multe cifre întrupate în mai multe obiecte. Dar nicăieri în natură nu găsim noțiunea de zero sau noțiunea infinitului sau numărul negativ, extragerea rădăcinii unui număr negativ, sinteza între numărul rațional și cel imaginar (numărul complex), direcția acestui număr (vector) etc. Deci datele esențiale ale matematicilor sînt o creație omenească. Găsim de asemenea în natură multe culori, multe sunete, dar nu și îmbinarea lor pînă la o fugă de Bach sau un singur acord original de Stravinski ; desigur, aceeași e situația cu tabloul *Flora* de Botticelli.

Iată întîia gravă identitate între știință și artă.

Sînt, apoi, științele exacte atît de exacte ? Raporturile stabilite de matematici sînt de o perfecție, de o armonie încîntătoare. Dar de-ndată ce încercăm să le aplicăm realităților în vederea întemeierii științei exacte, armonia încetează de a mai fi perfectă.

Formula bunăoară trage după sine un 3 care se prelungește la infinit, anulînd orice încercare de precizie. Măsurile și greutățile se referă numai la planeta noastră și încă sînt relative — deoarece sînt variabile în raport cu temperatura, presiunea atmosferică și alți agenți necunoscuți sau cunoscuți și încă neprecizați. Pildele se pot înmulți în toate domeniile tuturor științelor presupuse „exacte".

Din acest punct de vedere — negativ, desigur — nu greșim dacă vom ridica nițel estetica pînă în preajma rangului pe care îl deține știința în opinia contemporană.

Și în sfîrșit : dacă știința exactă e dominatoare în ce privește stabilirea legilor materiei, e mai puțin hotărîtoare în privința materiei vii. Aci știința își pierde orice forță de previziune — adică suprema, specifica ei forță. Nici un fel de cifre nu ne-au explicat (și probabil că niciodată nu ne vor explica) procesele biologice și cele istorice. Știința materiei vii, de la întîiile elemente la cele mai organizate, folosește cu totul alte unelte decît matematicile. Și cel puțin pînă azi n-a izbutit decît în mică măsură — prin experiențe care amintesc bîjbîielile omului în bezne — să influențeze evoluția, transformarea plantelor, animalelor.

Și în măsura în care aceste științe ale materiei folosesc, pentru pătrunderea misterului lui, *intuiția, imaginația*, ele se apropie pînă la identificare de mijloacele de investigație și expresie ale artelor.

Din acest punct de vedere — care nu mai e negativ, desigur — nu greșim deci dacă recunoaștem că știința

și arta, amîndouă creații ale minții omenești, sînt de același rang și au dreptul să fie situate la același nivel al prețuirii și curiozității noastre. [...] [Felix Aderca, *Tratat de Estetică Generală* (manuscris) 1942—1944, apărut în Revista *Manuscriptum*, 1/1979, (34), anul X, pp. 150-151, 149-150, text îngrijit de Marcel Aderca.]

ALEXANDRU DIMA

(1905—1979)

Cunoscutul comparatist din deceniile 6—7, Alexandru Dima a debutat în fapt cu lucrări de teorie literară și s-a afirmat în estetica noastră filosofică prin lucrări de certă valoare : *Conceptul de artă populară* (1939), *Probleme estetice* (1943), *Domeniul esteticii. Privire sintetică introductivă* (1947). În ultimele două cărți, Alexandru Dima încearcă să construiască „o estetică", mai bine zis să elaboreze bazele ei introductive. Perspectiva este larg generalizatoare și în cadrul demersului propriu-zis sînt sintetizate marile cuceriri ale esteticii universale, în primul rînd, sursele germane (Kant, Hegel, Vischer, Volkelt etc.) și cele franceze ale secolului al XIX—XX-lea. Adînc și subtil cunoscător al întregii istorii a esteticii românești, Alexandru Dima își propune în mod explicit să continue și să augmenteze linia Maiorescu—Dragomirescu—Vianu. De fapt, dialogul cu estetica lui Vianu este mereu reluat de fiecare dată cînd se pune o problemă de principiu. Acordul este stabilit de cele mai multe ori, dar nu lipsesc nici accentele de distanțare critică. Astfel, în delimitarea obiectului esteticii, Alexandru Dima consideră că frumosul natural nu trebuie expulzat pe motiv că acesta ar fi esențial eterogen față de cel artistic. Frumosul natural este în accepția sa o treaptă spre

valoarea estetică sau un mod particular al esteticului numai gradual deosebit față de cel artistic. În definirea valorii estetice sînt utilizate în mod efectiv toate tipurile de definiții care contează într-o istorie a disciplinei și a axiologiei în genere. În principal, se evidențiază rolul formei și al aparenței ca elemente distinctive, caracteristice ale valorii estetice față de celelalte valori. Alexandru Dima rezolvă în acest cadru și problema categoriilor estetice. După autorul *Domeniului esteticii*, valoarea estetică nu e cuprinsă în realitate în forma ei generală, ci în aspectele ei concrete și de fapt „ca valoare a frumosului, sublimului, tragicului, comicului, grațiosului, umorului etc."

Pentru evidențierea contribuției sale la dezvoltarea esteticii am reprodus din *Probleme estetice* și *Domeniul esteticei* fragmente semnificative în care sînt analizate problemele referitoare la statut, valoare, esteticul civilizației, clasificarea artelor și arta populară.

CELE DOUĂ MODURI ALE ESTETICULUI : FRUMOSUL NATURAL ȘI ARTISTIC

Putem aduna [...] rezultatele cercetării noastre cu privire la caracterizarea frumosului natural și a raportului lui cu cel artistic. Ele sînt următoarele :

a) Frumosul natural nu e un *dat*, ci este un *elaborat* mai imperfect decît cel artistic ;

b) El nu e lipsit de putința aplicării judecăților de valoare ;

c) Nu e decît în aparență infinit ;

d) Nu e lipsit de o conștiință mai redusă a actului creator ;

e) Nu e echivalat cu tipicul speței, ci cu formele esteticului ;

f) Nu aparține lumii absolut obiective ;

g) Nu produce impresii de o intensitate totdeauna inferioară frumosului artistic ;

h) Nu se reduce la frumosul artistic decît în cazurile excepţionale ale contemplatorilor cultivaţi estetic.

Pe baza acestei serii de negaţii, putem respinge teza eterogenităţii esenţiale a frumosului natural faţă de cel artistic, atît de mult susţinută în estetica mai nouă.

Frumosul natural ne apare ca un mod general al esteticului, alături de cel artistic. Construcţia lui nu e încă bine definită ; e un proces încă deschis, un moment al unei deveniri ce-l depăşeşte şi care tinde uneori spre cristalizarea artistică. Cu un cuvînt, vedem în frumosul natural o treaptă spre valoarea estetică sau un mod particular al esteticului, numai gradual deosebit faţă de frumosul artistic.

În cadrul esteticei ca ştiinţă, locul frumosului natural trebuie de aceea — după opinia noastră — păstrat şi precizat ca mai sus. [Al. Dima, *Problemele estetice*, Sibiu, 1943, pp. 42-43.]

ESTETICUL NATURAL

Cum se prezintă deci obiectivarea în natură a spiritului estetic absolut sau care sînt caracterele bunului estetic natural ?

Să cercetăm pe care le dobîndeşte valoarea estetică aplicată naturii pe baza însuşirilor generale înfăţişate cu prilejul descrierii acestei valori.

Natura poate deveni suport al valorii estetice sub trei înfăţişări principale ale ei : 1. prin elementele ei particulare, constitutive cum sînt mişcările, formele, lumi-

nile, sunetele etc., 2. prin obiectele individualizate, rezultate ale combinațiilor elementelor de mai sus, 3. privită în totalitatea ei. [Al. Dima, *Domeniul esteticei,* 1947, pp. 95.]

Frumosul corporal și spiritual alcătuiesc esteticul uman cu înalte atribute calitativ deosebite față de tot restul regnului organic. Ne întîmpină aici esteticul natural într-una din întrupările lui supreme.

Cel de-al treilea suport estetic oferit de natură îl alcătuieşte în sfîrşit — de data aceasta — totalitatea ei, dincolo de elementele constitutive sau de aspectele ei individualizate mai sus înfățișate. Esteticul natural se extinde acum asupra întregii naturi ca un cosmos, ca armonie deci, ca un imens şi covîrşitor obiect estetic.

Desigur, ceea ce impresionează mai întîi, e vastitatea naturii în care se cuprinde bogăția exuberantă a mișcărilor, formelor, luminilor, sunetelor și culorilor ei, extensiunea fără limite, înălțimea neprecisă, adîncimea insondabilă, menite toate a dilata fantezia revărsînd-o peste marginile putinței omenești. Urmează însă de îndată, observarea regularității desăvîrșite a naturii, a legislației ei de ceasornic fin dar imens, a prezenței incontestabile a unui determinism exact fără înlăturarea libertății întrucît fenomenele par a se supune cu ușurință regisurii lor legale ca o disciplină cu grație consimțită, și *haosul* primei impresii se transformă în principiu de ordine și armonie. În totalitatea ei, natura apare deodată ca o „construcție", infinitul ei a făcut loc unor limite și metafizic, se poate vorbi de „arhitectonica universului". Deși în realitate impunătoarea clădire e alcătuită din elemente fluide în continuă evoluție de compunere și recompunere, în mișcare și schimbare neostenită, ea ne apare totuși unitară și închegată, limitată de fantezia noastră prin bolta cerului și planul la orizont al pămîntului, ducînd — întocmai ca în artă — la încheierea că natura

reprezintă ceva și anume tocmai o imensă „construcție arhitectonică".

Dar nici elementul spiritual al suportului estetic nu lipsește odată ce fantezia operează antropomorfic asupra naturii și descifrează, în manifestările regularității ei, prezența acelui spirit al firii care a alcătuit totdeauna tema romanticilor de pretutindeni.

Un astfel de obiect estetic deslănțuie în conștiință multe din categoriile estetice de care ne-am ocupat anterior. Frumosul în sens restrîns, dar mai cu seamă sublimul își are aci o aplicație tipică.

Mai presus de toate însă și pentru toate cele trei feluri de suporturi mai sus prezentate, este absolut necesar să verificăm autotelismul valorii estetice.

Față de natură, spiritul nostru poate adopta mai multe atitudini : cea teoretică de cunoaștere pură, cea practică și utilitară prin care se creează tehnica civilizației, dar și cea estetică a contemplației prin care natura e privită în sine, desinteresat, fără iscodiri pătrunzătoare de vreun fel. Numai natura considerată spectacular se înalță la un rang estetic. [Al. Dima *op. cit.*, pp. 109-111.]

ESTETICUL CIVILIZAȚIEI

Suportul valorii estetice e departe de a se reduce numai la natură, ceea ce dealtfel am arătat anterior. Obiectele estetice pot aparține — am spus — și „civilizației" și mai cu seamă domeniului specific al artei.

E momentul să ne oprim acum în fața *„esteticului civilizației"* a cărui poziție trebuie s-o precizăm între esteticul natural și cel artistic.



În raport cu esteticul natural, cel al civilizației se diferențiază vădit, prin faptul că obiectele la care el se aplică, sînt creațiuni ale omului în sensul cel mai general al cuvîntului, în timp ce obiectele celui dintîi ne sînt date și se află în fața noastră înaintea oricărei intervenții umane. (Pentru înlăturarea unei aparente contradicții, *reamintim* cele afirmate în capitolul anterior: nu esteticul natural este dat, ci natura pe care el o valorifică). Deosebindu-se astfel sensibil de esteticul natural, cel al civilizației se apropie însă simultan de esteticul artistic care se aplică și el unor obiecte create. Care este atunci nota distinctivă a esteticului civilizației? Desigur cea pe care ne-o oferă deosebirea dintre „civilizație" și „cultură", concepte care s-au acoperit mult timp, dar care au fost în ultima vreme diferențiate împotriva atîtor punți ce le leagă stăruitor.

Prin lucruri ale civilizației, înțelegem obiectele — în sensul cel mai larg al termenului — create de om cu menirea de a-i menține, dezvolta și ușura existența, cu prilejul depășirii treptei animalice către cea umană. Prin obiecte ale culturii rămîne să înțelegem însă bunurile rezultate din aderarea la lucruri a valorilor spirituale, din aderarea la lucruri sau persoane a valorilor spirituale. Esteticul civilizației se aplică, prin urmare, obiectelor mai sus citate care depășind caracterul dat al naturii sînt produse ale intervenției umane în vederea unui trai individual și social mai potrivit rangului omenesc. Deși se aplică unor obiecte economice sau biologice, esteticul civilizaței rămîne desigur mai departe o valoare spirituală obiectivată întrucît el se caracterizează tocmai prin întrecerea nivelului civilizației propriu-zise dincolo de utilitar, către desinteresare sau gratuitate. [Al. Dima, *op. cit.*, pp. 113-114.]

ESTETICUL ARTISTIC

Valoarea estetică aderă însă și la obiectele specifice ale artei care constituie cea de-a treia modalitate a esteticului. Poposim astfel în fața domeniului distinct al esteticului, a cărui poziție urmează mai întîi a o preciza în raport cu esteticul natural și cu cel al civilizației, așa cum am procedat cu fiecare mod anterior al esteticului.

Față de esteticul natural, cel artistic se deosebește — așa cum am arătat și mai înainte — prin faptul că obiectele lui sînt creațiuni ale omului, ci nu date ale naturii. O oarecare opoziție dintre artă și natură a putut fi statuată pe baza acestei distincții, arta părînd multora izolată sever de natură, semănînd unei insule după o comparație a lui Simmel. Realizînd un mod ontologic deosebit al spiritului, situată deci într-o regiune eterogenă față de natură, arta se constituie într-un univers propriu și strict diferențiat.

Naturalismul din toate timpurile și de toate tipurile a îmbrățișat însă totdeauna o părere contrarie. Arta reproduce natura sau mai adînc felul ei general de a crea. Se citează de obicei — pe această linie — formula kantiană după care arta e opera geniului care a atins perfecțiunea naturii.

O astfel de profundă reducere la un numitor comun nu desființează totuși deosebirea sensibilă dintre datul natural și obiectul artistic creat. În acest fel, cel din urmă se situează mai departe alături de bunul estetic al civilizației de care ne-am ocupat anterior. Nota distinctivă a esteticului artistic ne apare însă îndată dacă ne gîndim că esteticul civilizației se aplică unor obiecte create cu alte scopuri și anume pentru a satisface mai întîi cerințele conservării existenței materiale și sufletești, în timp ce primul aderă la obiecte create cu finali-

tate estetică explicită. Obiectul civilizației are o funcțiune estetică secundară și derivată, pe cînd cel al esteticului artistic una originară și primară. Valoarea estetică împreună cu toate caracteristicile ei privind suportul și structura lui, relațiile ei cu alte valori și răsunetul ei în conștiință, pătrunde obiectul artistic în toate cutele lui și-l înalță în planul ei existențial specific. Bunul estetic astfel constituit — opera artistică — a putut să apară de aceea multora ca obiectul tipic și exclusiv al esteticei, opinie pe care noi însă n-am împărtășit-o [Al. Dima, *op. cit.*, pp. 133-135.]

Privit fenomenologic, în aspectul său cel mai general, obiectul artistic ne dezvăluiește — așa cum am mai arătat — apartenența lui la un îndoit strat existențial. Intuiția noastră primară cuprinde, de fapt, opera artistică în planul ei existențial propriu și unitar, rezultat din acordul desăvîrșit a două strate distincte : unul material și altul spiritual. Cel material ne apare cel dintîi, ca unul ce se adresează senzorialității noastre ca primă fază a cunoașterii lui, cel spiritual îl alcătuiește dimensiunea adîncă ce dă semnificație celui de mai sus ca și o direcție explicită spre subiectul receptiv. Obiectul artistic, expresie a cuiva, există, în același timp, pentru cineva. [...]

În primul rînd, reținem faptul că obiectul artistic e expresia unei atitudini estetice specifice. În actul trăirii artei, atît creatorul cît și contemplatorul nu se situează nici pe un plan teoretic, nici pe unul religios, moral sau filosofic, ci pe unul predominant estetic. Întrucît acesta se caracterizează prin autotelism, obiectul artistic ne apare ca un corp închis în sine însuși, ca un obiectiv centripetal, suficient sieși. Însușirea aceasta corespunde caracterului de finalitate fără scop a valorii estetice.

b) Atitudinea spirituală de mai sus nu se exercită însă în vid, ci asupra unui „conținut" cert pe care arta îl găsește în parte dat în natură, în parte prelucrat în civilizație și cultură. Sînt valorile ce intră în componența operei artistice și care se înșiruie pe scara axiologică obișnuită. Arta cuprinde într-adevăr valori senzoriale propriu-zise pricinuite de suportul lor de culori, de sunete în acorduri, de variate forme în sfîrșit. Anume epoci istorice ale artei ca, de pildă, Renașterea subliniază și acordă mare cinste acestor valori. Anume arte particulare apoi, le accentuează mai mult decît altele, muzica bunăoară. Mai întîlnim numeroase valori vitale inclusiv cele spiritual-biologice ale iubirii pe care arta le-a reprezentat totdeauna cu preferință. Urmează în sfîrșit valorile spirituale cu întregul lor cortegiu cunoscut : valorile morale a căror eliminare din artă de atîtea ori cerută, n-a reușit de fapt niciodată, valorile religioase, științifice, filosofice etc.

c) O altă componentă a stratului spiritual al artei ne-o dăruiește felul relațiilor de valori și elemente ce o constituie în raport cu valoarea estetică monarhică, schema formală, prin urmare, în care ea se cristalizează. [Al. Dima, *op. cit.*, pp. 136, 140-141.]

Forma e o însușire obiectivă indispensabilă operelor civilizației și artei. Dacă ea poate lipsi uneori în cazul esteticului natural care aderă la sunete sau culori singuratice, prezența ei e o condiție *sine qua non* a obiectelor artistice. Ea alcătuiește un principiu fundamental al lor.

Determinarea cea mai generală ce privește forma estetică se exprimă prin formula antică a unității în varietate. Principiu și normă în același timp, unitatea în varietate e unul din puținele cîștiguri unanim admise de

meandrele fără sfîrşit ale gîndrii estetice. [Al. Dima, *op. cit.*, p. 142.]

Din punct de vedere *cantitativ* mai întîi, obiectele estetice şi îndeosebi cele artistice îşi realizează unitatea în mai multe feluri : 1. prin aspectul de tot pe care ni-l arată evitînd o prea accentuată *diviziune*, 2. prin *simplicitatea* care cuprinde cît mai puţine elemente componente spre a înlătura *complexitatea* şi 3. prin *concentrarea* care subordonează părţile totului spre a nu se ajunge la *independenţa* componentelor. Varietatea izbuteşte apoi prin procedeele contrarii ale *diviziunii complexităţii* şi *independenţei părţilor*. Unitatea în varietate exprimă în sfîrşit sinteza principiilor antitetice de mai sus, sinteză dintre totalitate şi diviziune, simplitate şi complexitate, concentrare şi independenţă. Opera de artă reprezintă expresia cea mai desăvîrşită a acestor sinteze şi verifică — în modul cel mai adecvat — caracteristicile formale citate. Aparţine cu totul coeficientului personal al talentului să cristalizeze sinteze variate ale caracterelor de mai sus. [Al. Dima, *op. cit.*, p. 145.]

Din punct de vedere *calitativ*, unitatea în varietate îmbrăţişează alte aspecte formale. Distingem astfel pe latura unităţii calitative : 1. *ordinea* integrării fiecărui element într-un tot ; 2. *adecvarea* lui la norma directoare sau *potrivirea* cu specia din care face parte ; 3. *înrudirea* calitativă cu alte elemente. Ca oponente aparţinînd varietăţii, deosebim corespunzător : 1. o oarecare *libertate* a planului operei ; 2. o *deviere* de la normă (originalitate) ; 3. *eterogenitatea* elementelor constitutive. Arta exprimă şi aci sintezele polarităţilor prin contribuţia personalităţii creatoare. Şi de data aceasta forma clasică accentuează momentele unităţii, cea romantică pe cele ale varietăţii. Un semnificativ model al sintezei de care po-

menim ni-l oferă teatrul lui Shakespeare care întrunește — sub acoperămîntul lui — violentele contradicții ale procedeelor de mai sus.

Unitatea în varietate se mai manifestă însă și pe un alt plan, care poate fi caracterizat generic — în modalitatea lui cantitativă — ca *raport de adecvare*, iar în molitatea lui calitativă ca *armonie*. [Al. Dima, *op. cit.*, p. 147.]

La analiza formei estetice, mai avem de adăugat încă două note oarecum implicit cuprinse în cele anterioare; *mărimea și conturul* obiectelor artistice ca unele ce exprimă — în modul cel mai vizibil — diferitele aspecte, mai sus citate, ale unității în varietate. Și aci vom întîlni firește corespondențele calitative: pentru *mărime: însemnătatea* obiectului, pentru contur: *individualitatea* lui, caracterul specific ce-l are. [Al. Dima, *op. cit.*, p. 157.]

Existența unui raport cert între conținutul și forma unei opere de artă rămîne un fapt de la sine înțeles. Altfel ne-am afla în fața a două elemente distincte ce ar contrazice unitatea strictă a artei. Intuiția fenomenologică descopere limpede și imediat această unitate. Ea nu poate distinge între conținut și formă, în actul trăirii estetice totul fiind pentru ea „conținut", inclusiv forma.

Unii esteticieni întrebuințează pentru a caracteriza faptul, termenul de *armonie*. Aspectul suprem al acestuia ar fi tocmai acordul dintre conținut și formă. Termenul nu ni se pare însă destul de potrivit dacă ne gîndim la cele mai sus însemnate despre armonie ca acord între moduri calitativ deosebite dar care nu sînt complet eterogene, întrunite de pe planuri absolut distincte. [Al. Dima, *op. cit.*, *pp.* 160-161.]

„Realitățile artei sînt deci foarte numeroase și departe de a se acoperi reciproc. Ele apar în funcțiune de

epoci, stiluri și personalități, și implicit de concepțiile de viață colective sau individuale care le determină în chip vădit. Arta nu „redă", prin urmare, „realitatea dată", ci ne oferă una certă, deosebită în multe feluri de cea dintîi. [Al. Dima, *op. cit.*, p. 165.]

Arta aparține, prin urmare, unui alt strat existențial decît cel al realității date și nu ne mai rămîne decît să examinăm mijloacele sau procedeele prin care această transpunere pe un alt plan se dovedește cu putință. Care sînt deci modalitățile prin care arta se separă de realitate și se constituie în lumea ei proprie ?

Procedeul fundamental derivă de la sine din cel dintîi component spiritual al artei, mai sus citata atitudine estetică a „finalității fără scop", ce dă obiectului artistic o ancorare în sine însuși, o poziție centripetală. Este — cum s-ar putea spune fără ezitare — legea estetică a izolării.

Manifestările ei sînt diverse și pot fi clasificate în două categorii : a) factorii izolatori direcți și expliciți care pun accentul pe momentul negativ al separării de real și b) factorii izolatori indirecți și impliciți care pun accentul pe momentul pozitiv al transfigurării realului ducînd astfel și la despărțirea de el. [Al. Dima, *op. cit.*, pp. 168-169.]

Procedeul cel mai caracteristic al „izolării" rămîne însă stilizarea prin care fenomenele realului sînt desfăcute de abundența atributelor întîmplătoare și înălțate la rangul esenței sau formei lor tipice. Cazul limitativ îl alcătuiește expresionismul artistic cu geometrismul lui abstract și deci abandonarea aproape completă a realului dat.

Factorul indirect și general al izolării e însă *principiul formal* în ansamblul lui, așa cum l-am descris amplu

mai sus, ca unitate în varietate, cu întregul lui sistem cantitativ și calitativ de moduri. Organizînd unitar și în alt fel decît în realitatea dată, materialele acesteia, el devine agentul de cristalizare a noii lumi însăși, determinantul ei principal. Căci unificare înseamnă și concentrare adică direcție centripetală izolatoare.

Mai citäm în sfîrșit și procedeul *intensificării* prin care suprafața senzorială a artei dobîndește un puternic relief prin strălucire, colorit, sublinierea liniilor, noutate și excitare deosebit de vie. Potențarea mărimii intensive accentuînd forțele interioare, separă implicit de exterior și contribuie astfel la realizarea indirectă a izolării. [Al. Dima, *op. cit.*, pp. 170-171.]

MODURI ALE ESTETICULUI ARTISTIC ȘI ALE ESTETICULUI ÎN GENERE

Caracterizarea esteticului artistic mai sus întreprinsă se cere a fi întregită printr-o descriere generală a principalelor lui moduri de cristalizare. Spiritul estetic subiectiv nu se obiectivează într-un vag artistic, fără vreo determinare, ci îmbracă dimpotrivă anume forme sau moduri precise pe care le numim după exemplul diviziunii artelor : arhitectonicul, sculpturalul, picturalul, poeticul, muzicalul, etc. Nu oferim, prin urmare, aici o clasificare a artelor, problemă pe larg dezbătută în istoria disciplinei noastre unde a stîrnit cînd un interes central, ca, de pildă, pe vremea idealismului hegelian și a școalei lui Fr. Th. Vischer, cînd o indiferență perfectă sau un scepticism absolut ca, de pildă, în gîndirea lui Lotze sau Croce. O astfel de preocupare nu ar aparține dealtfel esteticei, ci științei generale a artei.

Clasificarea artelor se săvîrşeşte în fond pe baza diferenţierii fatale a materialului şi a tehnicei legate de el, şi nu se dezvoltă ca atare pe un plan estetic pur. Arhitectura, sculptura, pictura, poezia, muzica, se ivesc — pe această cale — fără a fi obiectivări exclusive ale spiritului estetic propriu-zis, pe cînd numele predicative alcătuite din ele (arhitectonicul, sculpturalul, picturalul, poeticul, muzicalul etc.) desemnează adevărate categorii estetice, esenţe specifice ale celor dintîi.

Arhitectura nu se confundă cu arhitectonicul, pictura cu picturalul, poezia cu poeticul, etc. ...cele dintîi putînd urmări — cum se şi întîmplă, de fapt, adesea — scopuri extraestetice, pe cînd celelalte nu cunosc astfel de devieri. Arhitectura despre care am vorbit şi în capitolul nostru despre *Esteticul civilizaţiei* are o vădită orientare spre utilitate, iar gratuitul estetic apare abia în marginea acelei utilităţi. Arhitectonicul e însă un principiu estetic specific extras din eterogeneitatea arhitecturii ca aurul dintr-un minereu divers. Pictura poate urmări scopuri extraestetice ca, de pildă, ilustrarea unui manual ştiinţific de anatomie sau fiziologie umană şi animală, sau — pur şi simplu — să indice intenţionat o reclamă, pe cînd picturalul conservă direcţia centripetală a finalităţii fără scop şi nu se situează în afară de el însuşi. Muzica poate, la rîndu-i, să servească ţeluri din cele mai disparate ca, de exemplu, să înrîurească erotic şi senzual sau altădată să fie un îndemn la agresivitate ca marşurile războinice, muzicalul rămîne însă mai departe categoria estetică propriu-zisă, corp sonor în continuă mişcare.

Artele apoi, aşa cum se ivesc enumerate după criteriul materialului şi tehnicei, nu închid în cuprinsul lor numai categoria estetică desemnată de substantivul de unde derivă. Arhitectura nu se confundă deloc cu arhitectonicul, ci îi alătură de multe ori elemente muzicale sau sculpturale, alteori conturul ei precis se dantelează în disi-

metrii cu efect pictural cum e cazul cu unele catedrale gotice, pictura nu se confundă pe deplin cu picturalul ca, de pildă, în acele pînze care accentuează relieful și corporalitatea obiectelor, limita lor precisă, hotarele ce le despart și în care descoperim astfel manifestarea sculpturalului sau linearului, în sfîrșit, muzica nu se confundă cu muzicalul, ci poate deveni uneori picturală și poetică în compozițiile descriptive și programatice.

Avem de distins, prin urmare, între arte și esențele lor estetice. [Al. Dima, *op. cit.*, pp. 175-177.]

Privit în ansamblul lui, tabloul ilustrează multe înrudiri, dar și deosebiri între diferitele moduri ale esteticului. O serie întreagă de note se întretaie permanent și constituiesc grupe distincte.

Din punctul de vedere al formei, de pildă, și anume al formei privite ca unitate în varietate sub cele două aspecte ale ei, dar și drept contur, se disting clar două categorii : una înclinînd spre manifestările unității și conturului bine delimitat, alta spre varietate și contur nedistinct. În cea dintîi, se situează arhitectonicul, sculpturalul și muzicalul, în cea de-a doua, picturalul și poeticul.

Este de la sine înțeles că toate aceste caracterizări au o valoare relativă. Notele lor reprezintă doar accentuarea maximală, esența și deci cazul ideal. Sub ele se ascund mai mult tendințe, înclinări, termeni pe care i-am și folosit anterior, decît realități. Ele sînt în genere limitate de însăși structura esteticului artistic. Cînd se accentuează, de pildă, nota unității sau varietății nu se pot admite cazuri limită care să desființeze cu totul varietatea sau unitatea fiindcă atunci definiția formei estetice ca unitate în varietate ar cădea. Întregul domeniu al modurilor estetice e — după cum se vede — mobil, plin de nuanțe, departe de orice rigiditate geometrică a clasi-

ficării. Corespondența lui cu bunurile artistice respective se realizează de aceea destul de rar. Artele cuprind modurile estetice — cum spuneam — doar în esențe, fără să coincidă cu tot întinsul lor, ba se întîmplă chiar să apară în domenii eterogene acestor esențe. [Al. Dima, *op. cit.*, pp. 192-193.]

DESCRIEREA VALORII ESTETICE

Definind estetica în cadrul cercetărilor axiologice ca o știință particulară a valorii estetice, sîntem îndemnați să deschidem capitolele ei cu cel fundamental despre modalitatea specială a acestei valori, despre ținta supremă pe care spiritul o urmărește atunci cînd se învestmîntă cu particularitatea estetică. [Al. Dima, *op. cit.*, p. 27.]

Valoarea e totdeauna *de ceva pentru cineva*. Ea se leagă de un obiect și se constituie pentru un subiect. [Al. Dima, *op. cit.*, p. 28.]

Substratul emotiv al valorii, prezent în toate modalitățile particulare ale ei, e cu totul vădit în cazul valorii estetice, legată atît de puternic de sentiment. În ce ne privește, prin urmare, înțelegem — în mod general — prin valoare *obiectul unei dorințe determinate de un afect prealabil*. [Al. Dima, *op. cit.*, p. 29.]

Valoarea estetică nu aderă la lucruri ca date reale, ci la aparența lor, la idealitatea lor. Realitatea lucrurilor este ridicată și transformată în „fenomen“, cum spunea Geiger sau într-o anume „idealitate“ coordonată cu con-

știința noastră. Avem deci de ales între trei sinonime care tind a clarifica același caracter al valorii estetice : „aparența", „idealitatea" la care adăugăm „puterea reprezentativă", prin toate aceste expresii înțelegîndu-se că valoarea estetică nu aderă la lucruri ca realități, la blocul de piatră al statuii, la culorile și pînza picturii, la actorul care reprezintă un personagiu teatral, ci la ceea ce figurează pentru noi toate aceste date reale, la felul cum ele ne apar nouă transfigurate artistic. [Al. Dima, *op. cit.*, p. 37.]

În ce privește structura suportului estetic, el a fost de numeroase ori definit ca „plasticitate intuitivă", ceea ce rezultă și din punctul b), din caracterul lui reprezentativ. Pentru ca lucrul real să reprezinte ceva sau pe cineva, trebuie să fie transformat în sens plastic-intuitiv și devine valoros estetic numai prin aceasta.

Plasticitatea și intuitivitatea suportului determină și o serie de caractere prin care valoarea estetică ne apare ca un fenomen viu și plin de prospețime : senzorialitatea ei saturată, noutatea ei evidentă, stimularea curiozității receptive, etc.

Plasticitatea și intuitivitatea e însă numai un moment al unui procedeu estetic mai cuprinzător care a fost definit ca *izolare* și adoptat ca atare în estetică. [Al. Dima, *op. cit.*, p. 39.]

Valoarea estetică nu aderă însă numai la forme și nici la orice forme. Suportul ei nu e exclusiv formal. Ea mai aderă și la culori și sunete, care nu sînt toate „compozițiuni" sau „combinații" de elemente regizate prin formă. [Al. Dima, *op. cit.*, p. 42.]

Estetica nu se preocupă apoi — cum spuneam — de orice forme, cum dorea Souriau, ci numai de cele valo-

roase din punctul ei de vedere, de cele numite „frumoase". De pildă, ea nu studiază printre obiectele ei „formele de gîndire", deși și acestea sînt forme.

Reținem deci concluzia că forma nu este suportul estetic exclusiv, ci numai una din modalitățile lui posibile și anume cea valorificată estetic, nu privită natural — ca simplu fenomen — indiferent de felul alcătuirii ei. [Al. Dima, *op. cit.*, p. 43.]

La capătul acestei operațiuni descriptive, să adunăm notele mai sus enumerate și să caracterizăm valoarea estetică în structura ei specifică.

În ce privește *suportul*, am observat că valoarea estetică aderă și ea — în cele din urmă — la *persoane* și numai *tranzitoriu* la lucruri care pot fi de trei feluri: 1. obiecte din natură aparent date, 2. obiecte create de civilizație (prelungiri către gratuitate și ornament a nevoilor de întreținere a vieții psiho-fizice), 3. obiecte artistice propriu-zise (operele artei). Aderarea tranzitorie la lucruri nu se referă însă la datele lor reale, ci la ceea ce semnifică ele pentru noi, la caracterul lor *reprezentativ*. Suportul este apoi mai departe *spiritual*. Structura lui de caracter *plastic-intuitiv* e o manifestare a principiului estetic al izolării. Printre trăsăturile suportului la care aderă, se citează cu precădere *forma*, dar nu în mod exclusiv. Ei i se adaugă și culorile și sunetele în sine, în afară de asocierea lor în suprafețe sau diferite combinațiuni. Cînd valoarea estetică aderă la formă, aceasta se definește *subiectiv* ca structura obiectului care ne provoacă o plăcere dezinteresată, *obiectiv-static* ca rezultatul final al unui principiu de unificare, *obiectiv-dinamic* ca acest principiu însuși în desfășurare. Să mai adăugăm, în sfîrșit, caracterul de *unicitate* și *originalitate* al valorii estetice.

În ce privește *raportul* valorii estetice cu celelalte valori, ea are o tendință *autotelică* și se refuză *integrării*.

În ce privește apoi *răsunetul valorii estetice*, ea duce la o actualizare a latențelor psiho-fizice respective și la o promovare în multe direcțiuni ale personalității.

Pe baza acestui tablou, valoarea estetică are o semnificație proprie și poate constitui de aceea obiectul unei discipline axiologice distincte. [Al. Dima, *op. cit.*, pp. 53-54.]

După cum valorile nu se intuiesc în semnificația lor vagă și generală de valori, ci în cea particulară și mai precisă de valori biologice, economice, etice, juridice, etc., tot astfel nici valoarea estetică nu e cuprinsă în realitate în forma ei generală, ci în aspectele ei concrete și de fapt ca valoare a frumosului, sublimului, tragicului, comicului, grațiosului, umorului etc. Se ridică deci, de îndată, vechea problemă a categoriilor sau a modificărilor estetice. [Al. Dima, *op. cit.*, p. 58.]

CLASIFICAREA ARTELOR

Putem constitui următoarele tipuri ale gîndirii estetice cu privire la problema noastră :

1. Clasificări întîmplătoare fără a dezvălui vreun principiu limpede ;
2. Clasificări deduse din principiile unui sistem bine conturat ;
3. Clasificări de caracter provizoriu sau indiferent ;
4. Afirmarea principală a necesității clarificărilor ;
5. Negarea lor hotărîtă. [Al. Dima, *Probleme estetice*, ed. cit., p. 85.]

Mulțimea și diversitatea părerilor determină chiar necesitatea unei clasificări cel puțin aproximative a... cla-

sificărilor. Am crezut astfel că cele mai de seamă sisteme ale artelor se pot divide după criteriul principal în trei forme :

1. Clasificări pe baza considerării laturii obiective a artei sau a structurii artei ;

2. Clasificări pe baza laturii ei subiective sau a procesului creației și receptării ;

3. Clasificări pe baza mixtă a combinării celor două laturi. [Al. Dima, *Domeniul esteticii*, ed. cit., p. 87.]

Împreună cu atîți esteticieni, să distingem mai întîi între arte ca fenomene reale și esențele lor estetice. Pictura nu se confundă deloc cu *picturalul*, sculptura cu *sculpturalul*, muzica cu *muzicalul*, poezia cu *poeticul* și așa mai departe. În fiecare dintre arte se strecoară și alte categorii estetice decît cele dominante. Pe de altă parte, artele au și valori extraestetice cari le izolează de viziunea interioară pură.

Distingînd, prin urmare, în mod necesar între planul estetic interior propriu-zis, situat în spiritul obiectiv și fenomenalitatea artelor, problema clasificărilor ia cu totul alt aspect decît cel înfățișat istoric în numeroasele clasificări anterioare. Avem a ne întreba, mai întîi, *cari sînt tipurile fundamentale ale viziunilor estetice interioare* sau *formele cardinale ale spiritului estetic obiectiv și cari sînt esențele lor*. În ce constă deci arhitecturalul, sculpturalul, picturalul, apoi muzicalul, mimicul sau poeticul, dacă ne oprim la categoriile îndeobște recunoscute ? Sîntem obligați a trece apoi la cea de-a doua parte a problemei și a întreba *întrucît și cum conservă* artele particulare aceste tipuri fundamentale ? Cum e cu putință transpunerea picturalului în pictură, a muzicalului în muzică, a poeticului în poezie etc. și, prin urmare, în ce măsură clasificarea viziunilor spiritului obiectiv se mai păstrează pe planul efectiv al artelor ? [Al. Dima, *op. cit.*, pp. 106-107.]

ARTA POPULARĂ

Arta populară e mai întîi — simplu vorbind — o artă care se întîlneşte în „popor". Ne izbim deci de îndată de dificultatea termenului „popor" în marginea căruia trebuie să poposim. Conceptul de „popor" ia, în legătură cu problema noastră, două aspecte : el poate însemna totalitatea indivizibilă ce alcătuiește o națiune, și avem atunci identitatea artă populară — artă națională, sau poate să adopte sensul de strat majoritar din cadrul unei națiuni, mai precis să însemne *vulgus in populo* și în acest caz arta populară devine o artă a păturilor numeroase, în genere mai puțin cultivate, accent și el destul de relativ. Optăm pentru ultima accepțiune a termenului. [Al. Dima, *Problemele estetice*, ed. cit., p. 58.]

În cadrul unei națiuni ne întîmpină însă felurite comunități mai mult sau mai puțin clare. O definiție trebuie să se aplice totuși ideal numai comunității tipice sau reprezentative, și nu tuturor aproximațiilor ei. În consecință ne întrebăm : care să fie această comunitate tipică a națiunii, pe care o vom lua în considerare cu privire la arta populară ? După cîte știm, numai unul poate fi răspunsul : această comunitate e *țărănimea*, prin structura ei materială și spirituală unică, prin durabilitatea ei milenară, prin solidaritatea ei organică neînfrînată. Arta populară devine astfel o artă a comunității țărănești ca sens ideal și sociologic. Celelalte categorii de artă populară nu sînt excluse totuși, dar pe măsură ce-și pierd coeziunea și organicitatea agentului purtător și se leagă, prin urmare, mai puțin de comunitate, se degradează la forme inferioare și nereprezentative.

Definirea artei populare ca artă a comunității cere însă mai departe precizări. Prin artă a comunității, se pot înțelege deodată cel puțin două lucruri : o artă produsă de către această comunitate într-un mod care deocamdată nu interesează aci, sau o artă devenită a comunității deși originea ei situează în afară de această unitate socială. Agentul creator tinde, prin urmare, să-și imprime și el pecetea în definiție. [Al. Dima, *op. cit.*, pp. 59-60.]

Definiția noastră a luat pînă acum mai mult o formă sociologică. Ea se leagă de comunitatea populară ca agent purtător de artă și constată prezența și circulația ei. Rămîne însă mai departe de căutat *semnul ei artistic*, întrucît în comunitate pot circula deosebit de intens și alte bunuri, ca, de pildă, cele pseudoștiințifice, filosofice, religioase, etc.

Dificultatea caracterizării artistice e, desigur, cu mult mai mare. Estetica, cu toate teoriile ei contradictorii, reușește totuși să ne ofere un concept general al artei, unanim acceptat : arta ca plăsmuire gratuită, cu satisfacția în sine însăși. Sub influența acestei discipline, etnografii au admis și pentru arta populară drept caracteristică : *depășirea utilității*. Aparțin, prin urmare, artei populare obiectele fără legătură cu interesele vieții practice. O confuzie deosebit de însemnată s-a produs însă aci. „Utilitatea“ a fost în genere apreciată de cercetătorul cult mai mult din punctul lui de vedere, decît din acel al membrilor comunității : un semn care apare unui ins cultivat ca podoabă, poate fi pentru omul simplu o necesitate, întrucît prin el se încearcă, de pildă, o influență magică asupra unor puteri ascunse, prin urmare, în fond un act adînc util. Ce mai este atunci *artistic* în semnul popular ? Desigur nu motivul ca atare, întrucît el e condiționat de reprezentările colective de altă natură și de obiectivul utilitar, adeseori nici stilul prezentării lui cu atîtea laturi

extraestetice, ci doar pura lui realizare tehnică. Este necesar să mai subliniem însă că acest moment artistic e atît de împletit cu celelalte motivări eterogene, încît alcătuieşte cu ele un bloc unitar, ce se încadrează între obiceiurile generale ale comunităţii, cu anume funcţiuni sociale bine determinate.

Pe treptele dezbaterii de mai sus, ajungem astfel la următoarea definiţie a artei populare : *ea este o manifestare spirituală în material concret a unor comunităţi din cadrul naţional şi se caracterizează printr-o puternică frecvenţă în timp şi spaţiu şi prin depăşirea utilităţii imediate*, apreciată din punctul de vedere al acelor comunităţi. [Al. Dima, *op. cit.*, pp. 61-63.]

ATHANASE JOJA

(1904—1972)

Logicianul de mai tîrziu, Athanase Joja a elaborat în perioada premergătoare şi în timpul războiului cîteva studii de critică literară şi chiar o „prolegomenă" la o estetică materialistă (1944—1947). O parte a acesteia din urmă, scrisă în limba franceză, a fost publicată în româneşte în ziarele vremii *(Democraţia)* după cum urmează : *Introducere în estetica nouă*, nr. 3, 1944, *Introducere la o estetică dialectică materialistă*, nr. 5, 1944, *Gîndirea dialectică şi arta*, nr. 7, 1944. Reproducem, în continuare, utilizînd ediţia îngrijită de Crizantema Joja, *Filosofie şi cultură*, Minerva, 1978, cîteva idei semnificative (teze) care reprezintă, practic, o explicită încercare marxistă de înţelegere dialectică a artei.

[DEVENIREA ARTEI]

Trebuie să prezentăm arta :
1. în devenirea ei abstractă, sub specie *philosophiae ;*
2. în devenirea ei concretă, sub specie *historiae ;*
3. în esența ei.

În consecință : de la abstract — prin concret — la abstracția definiției. [Athanase Joja, *Filosofie și cultură*, București, Editura Minerva, 1978. pp. 11-12.]

1. Arta este un fenomen specific uman, *id est :* social ;
2. Arta este o activitate a cunoașterii ;
3. Unealta este condiție infrastructurală a artei ;
4. Arta este cunoaștere prin imagine ;
5. Ea este indispensabilă omului, de vreme ce compensează defectele irevocabile ale cunoașterii poetice ;
6. Ea lărgește ființa omului ;
7. Îi facilitează cunoașterea de sine și a lucrurilor ;
8. Purifică pasionalitatea — ceea ce explică emoția estetică, plăcerea și euforia artistică ;
9. Nu există artă pentru artă, ci artă pentru omul concret din această sau acea formație socială ;
10. Arta nu este posibilă decît prin muncă și mai ales prin diviziunea socială. [Athanase Joja, *op. cit.*, pp. 48-49.]

Știința ne revelă *o ordine, o armonie, o frumusețe intelectuală* proprii să incite conștiința la modestie, măsură, reflecție și contemplarea frumuseții interioare a naturii.

Este permis să sperăm că această contemplare — *theoria* — a frumuseții intime a naturii va determina contemplarea frumuseții morale și că, întocmai ca în dialectica *Symposion*-ului, sufletul uman se va ridica de la

frumusețea sensibilă la frumusețea noetică și morală. [Athanase Joja, *op. cit.*, p. 106.]

Instinctele și pasiunile nu pot și nu trebuie să fie suprimate, din contra, pentru ca să fim oameni compleți, armonios alcătuiți, pentru ca să realizăm omul integral, așa cum l-au văzut Aristotel și Goethe.

Dar pasiunile și instinctele trebuie subordonate discernămîntului facultății care ne definește ca oameni, adică ființe logice, ființe care vorbesc și gîndesc, care deci consideră lucrurile nu numai din unghiul particularității și al singularității, ci din cel al universalității. Pasiunea și instinctul ne cufundă în singularitatea la care sînt condamnate animalele, pe cînd universalitatea ne înalță la acel Eros filosofic care are ca țel Adevărul, Binele și Frumosul. [Athanase Joja, *op. cit.*, p. 121.]

Gîndirea și adevărul — ca *adaquatio rei et intellectus* — nu există decît în și prin societate. Ele sînt funcție a societății, ele sînt lucruri sociale.

Arta — specie a genului gîndire-substanță — este deci fapt social. Ea exprimă societatea, a cărei infrastructură este constituită de forțele de producție, funcționînd, juridic, într-un anume fel. Forțe de producție + relații de producție = mod de producție.

Procesul muncii, a cărui evoluție dă naștere diverselor moduri de producție, generează, în ultimă instanță, fenomenul estetic.

Or, de vreme ce procesul muncii autoevoluează, arta, selecție ideologică a acestui proces, evoluează și ea, și traduce caracterul diferitelor etape ale evoluției, ale autodinamicii organismului de producție. [...]

Reiese că arta este, la fel ca și celelalte ideologii, o „sublimare necesară“ a activității vitale materiale a oamenilor, una dintre „reflectările și ecourile ideologice ale acestei activități vitale“. Astfel, arta nu este un fenomen

mistic, un efect al inspirației capricioase a artistului, ci un fenomen riguros social, corespunzînd diverselor faze ale dezvoltării istorice și reflectîndu-i caracteristicile.

Un fenomen necesar și noncontingent. Dat fiind caracterul evoluției sociale, arta trebuia să apară în mod necesar. Era un mod de adaptare la condițiile de viață. Arta nu are istorie în mod independent, ci concomitent cu viața socială și, pentru a ne exprima astfel, prin refracție. Evoluția formelor istorice nu este un proces *per se*, ci prin evoluția formelor de viață socială. De aceea dacă există un fenomen și un comportament estetic specific, nu ne putem imagina atît fenomenul cît și atitudinea estetică ca avînd în ele însele rațiunea lor de-a fi, fundamentul lor, *Grund*-ul lor, după cum spun germanii. Explicarea acestui sau acelui gen estetic, a acestei sau acelei orientări, a ordinii și a echilibrului clasic, a dezordinii romantice, a descompunerii geometrice a cubismului, etc. trebuie căutată, din punctul de vedere al suprastructurii, în logica internă a evoluției literare. Dar cauzele ultime ale acestor poziții diferite ale „Spiritului" în artă trebuiesc căutate în modificările infrastructurii.

Deoarece, dacă spiritul uman evoluează, aceasta se datorează evoluției subiacente a forțelor sociale. Hegel definea materia drept *„die Idee in der Form des Andersseins"* [1]. Materialismul dialectic răstoarnă raporturile de filiație și definește spiritul drept materie în forma alterității ei, a altei ființe *(Anderssein)* a ei. Spiritul este continuitate și soluție de continuitate a autodinamicii materiale. Continuitate, de vreme ce spiritul nu este decît o formă de existență a materiei, o manifestare superioară a acesteia. Soluție de continuitate, de vreme ce spiritul diferă în mod esențial de suportul său indispensabil care este materia, deoarece spiritul este un salt calitativ. În

[1] Ideea în forma alterității(n. ed.).

evoluția sa magnifică, materia ajunge la contrariul ei, la al ei hétéron. Ea dă naștere negației ei determinate. Ea generează un contradictor. Și, totuși, această non-materie, anume spiritul, nu este decît opera materiei, nu este decît materie care se opune ei înseși, nu reprezintă decît un efort suprem al ființei. Există aici un raport de opoziție care se rezolvă în unitate. [...].

Sensibilitatea, iritabilitatea și instinctele sînt forme biologice elementare ale gîndirii. Pentru ca materia să devină realmente gîndire — noetică sau estetică — trebuie ca peste purul biologic să se suprapună socialul, la baza căruia se găsește procesul muncii — și, în consecință, unealta. Toate căile de cercetare duc spre unealtă, ea avînd astfel o semnificație metafizică.

Rezultă că arta este un fenomen contingent, survenind nu *ek týches*, din întîmplare, accidental, inserîndu-se în ceea ce unii numesc *tychismul* universului, ci, dimpotrivă, un fenomen strict determinat, necesar, logic, conținut, în mod virtual, în „materia care se mișcă" și care, la un moment dat, începe să simtă și să reacționeze, în mod inconștient, la excitațiile lumii exterioare, pentru a ajunge, în ultimă instanță, la gîndirea-substanță, în regnul uman socialmente organizat.

În acest sens, materia conține și produce din ea însăși forma sa. Forma este activitate, funcție, mișcare, ea este imanentă materiei, în sensul în care înțelege Aristotel uneori forma. Dar forma se desfășoară conștient și, prin urmare, plenar numai în și prin societate.

Arta nu este posibilă decît prin muncă și mai ales prin diviziunea muncii. Am putea spune că munca, anterior diviziunii, este muncă-substanță, muncă-bloc, nediferențiată și globală. Atunci cînd munca se scindează în fragmente, gîndirea-substanță se divide ea însăși în gîndire noetică și gîndire estetică. Diviziunea gîndirii-

substanță este o reflecție a diviziunii muncii. Apoi, arta reflectă și traduce metamorfozele procesului social. [...]

În consecință, dacă există o evoluție, o viață și o devenire a artei, ca și a spiritului în general, această viață este de ordin epifenomenal. Este de la sine înțeles că aici epifenomen nu înseamnă ceva absolut neesențial și accidental, o emanație la suprafața vieții. Epifenomenul este tot atît de organic, tot atît de profund, tot atît de esențial, ca și rădăcina vieții. Numai că el este condiționat, el se suprapune infrastructurii materiale cît și superstructurilor intermediare : juridică, socială, politică. Spiritul își dă, în mod natural o istorie, dar aceasta reflectă istoria economică, socială și politică a oamenilor reali. Spiritul este o devenire, ultima devenire a naturii ; el nu este natura alienată, ci natura, materia care se regăsește și ia cunoștință de ea însăși.

Spiritul — în specie, arta — este devenire mediată a naturii, devenire imediată a istoriei, a societății. Astfel, arta nu este niciodată pentru artă, ci pentru om, nu pentru omul abstract, lipsit de sînge, al raționaliștilor, ci pentru omul concret și viu al materialiștilor, pentru omul acestei sau acelei forme sociale. [Athanase Joja, *op. cit.*, pp. 43-48.]

MIRCEA FLORIAN

(1888—1960)

Filosof raționalist, autor a nenumărate lucrări de istorie a filosofiei, logică și teoria cunoașterii, Mircea Florian a elaborat în 1942 și a publicat, în 1945, volumul *Metafizica și arta*, în care



partea a doua, intitulată *Filosofie și artă* (prima parte, *Destinul Metafizicii)* este practic o „estetică" concentrată. Prin foarte densa și la obiect aplicata discuție despre „antinomiile frumosului și artei", Mircea Florian accede succesiv la problematica naturii frumosului artistic și a celui natural, la relevarea importanței „formei" în creația estetică și artistică, la evidențierea apropierilor, deosebirilor și a diferențelor specifice dintre diverse forme spirituale: arta, religia, filosofia, știința, la clarificarea problemelor legate de normativitate în estetică sau a definirii valorii estetice. În această din urmă chestiune Mircea Florian, aidoma altor esteticieni de primă mărime de la noi, consideră că valoarea estetică trebuie definită prin raportarea și comparația ei cu *adevărul* și *binele*. Distincția pe care o propune este următoarea: adevărul și binele *nu sînt* valori ci *au* valoare, pentru că ele există înainte de a fi constatate ca valoare și sînt trăite ca valori independent de procesul de valorificare (idee apropiată de ceea ce susținea Petre Andrei în *Filosofia valorii)*, în timp ce frumosul *este* o valoare, întemeiată în procesul de valorificare (și a cărei particularitate trebuie căutată în adîncurile conștiinței, în trăire, în sentiment).

Mircea Florian a considerat că: a) „arta trăiește dintr-o experiență specifică, în care realul și irealul se întîlnesc și se contopesc într-un chip anevoios de analizat"; b) arta nu este o esență, ci este o relație, mai exact spus, arta nu e fundată pe o relație, ci este ea însăși această relație; c) arta pornește de la individual dar „culminează în social". În acest context, pentru Mircea Florian, esteticul nu poate fi gîndit în alt fel mai adecvat decît ca o permanentă punte realizată între real și ireal.

Metafizica și arta a avut un tiraj redus și ideile estetice ale lui Mircea Florian au fost și sînt puțin cunoscute în afara cercului de specialiști. Tocmai de aceea am selectat un număr mai mare de pagini din cartea mai sus-menționată.

STAREA ESTETICĂ SAU ESENȚA FRUMOSULUI ȘI A ARTEI

Antinomia estetică fundamentală — *arta e un mod de a cunoaște* ; *arta nu e un mod de a cunoaște* — găsește în prezentarea *ei istorică o documentare, nu însă o soluționare*. Istoria esteticei nu ne pune la îndemînă mijloacele potrivite pentru depășirea antinomiei ; esteticul e o cunoștință specifică sau *o emoție specifică ;* e o funcție „gnostică“ sau o funcție „pathică“ ? Această contradicție, asemenea celorlalte, este aparentă, ține de domeniul discursului, nu al faptelor. [Mircea Florian, *Metafizică și artă,* București, Casa Școalelor, 1945, p. 183.]

Frumosul în natură și frumosul în artă. Îndoita ființare a frumosului în *natură și artă este pentru reflecția* estetică un *„adevăr elementar“*, dar și o continuă perplexitate de o parte, un *frumos „nefăcut“*, liber, de altă parte, *unul „fabricat“*, tributar omului. Se discută mai mult asupra chestiunii priorității : care e frumosul originar și care e cel derivat ? Tradiția estetică acordase întîietate frumosului în natură și de aceea socotea frumosul în artă ca o imitație, ca o reproducere, mai mult sau mai puțin izbutită a celui natural. Estetica contemporană — în acea direcție care definește esteticul prin artistic — răstoarnă raportul : mai degrabă natura imită frumosul artistic. Alături de esteticienii contemporani, partizani ai unei științe distincte a artei, cităm pe Ch. Lalo care, de asemenea, răpește naturii frumusețea rezervînd-o artei. „Natura luată în ea însăși, în impasibila ei seninătate, natura fără umanitate, nu este nici frumoasă, nici urîtă ; ea este anestetică ; e dincolo de frumos și urît“, cum e „amorală“ sau „alogică“... Văzută prin artă, ea îmbracă o frumusețe pe care n-o putem numi pe

drept cuvînt decît „pseudoestetică“. Frumusețea falsă a naturii constă în „sentimentul de vitalitate la oamenii civilizați doritori de a evada din constrîngerile civilizației“. Dacă mai stăruim de a vorbi de frumusețea naturii, trebuie s-o spunem că ea e anestetică sau pseudoestetică și deci că frumusețea artei e singura estetică. În artă și deci în estetic, esențialul e activitatea productivă, creația, elementul tehnic care duce la *operă*, iar aceasta odată creată poate fi reprodusă sau recreată. Constatăm dar că adevăratul motiv al excluderii frumosului din natură este accentuarea, în faptul estetic, a „creației“, a dinamismului productiv, care e constitutiv artei. Secretul faptului estetic e artisticul ; secretul artistului e creația, plăsmuirea unei opere, sforțarea umană ; iar secretul plăsmuirii unei opere e soluționarea problemei formale. Nu există artă fără formă, fără o întocmire într-un întreg a unor părți.

Cu toate acestea, tradiția, de acord cu simțul comun, are dreptate să vorbească de un „frumos natural“. Ne amintim însă că frumosul are două mari și pregnante înțelesuri : frumosul în accepția restrînsă, clasică, anume frumosul ca armonie, echilibru, simetrie, seninătate, etc. și frumosul în accepția largă, în care sînt înglobate toate „modificările“, chiar urîtul. Apoi frumosul îmbrățișează nu numai obiectele naturale (de pildă, peisajele, priveliștile, dar nu mai puțin și evenimentele vieții omenești, zbuciumul interior, ciocnirile și frămîntările sociale. În lumina acestei constatări sîntem îndemnați a merge mai departe și a enunța că în principiu orice lucru poate fi frumos în accepția generală a cuvîntului. Evoluția simțului estetic pînă la realism și naturalism arată că nici un obiect nu e exceptat din sfera frumosului, a esteticului, deci că esteticul nu are nici o limitare impusă de felul materialului.

Să existe totuși deosebire între cele două frumuseți, în modul lor de apariție ? Este frumosul natural o apa-

riție spontană, neatîrnată de noi, pe cînd frumosul în artă este rodul muncii umane și ca atare nu există fără noi ? Dacă nici un material nu e exclus din estetic, nu se datorește aceasta artei care transfigurează materialul, îl „face“ frumos ? Întîi, se cuvine o remarcă de principiu. Întrucît se vorbește în ambele cazuri de „frumos“, trebuie să existe în natură și în artă cel puțin o notă comună ce justifică aplicarea aceleiași etichete verbale. De această dorință logică nu putem scăpa altfel decît proclamînd natura, cum propune Lalo, ca anestetică, neutrală esteticește, dacă nu chiar inestetică. Nimeni însă nu poate răpi naturii orice urmă de frumusețe, chiar dacă aceasta e secundară și un reflex al frumuseții artistice. [Mircea Florian, *op cit.*, pp. 183-185.]

Anestetismul naturii e o prejudecată a cărei obîrșie e convingerea că frumosul în natură e o proprietate a lucrurilor neatîrnată de comportarea omului, deci că el nu datorează nimic omului, în timp ce arta nu poate fi concepută fără activitatea de sforțare a omului. Chiar primind această convingere, istoria esteticului ne dovedește că natura a fost apropiată de artă în ipoteza metafizică a unei Naturi care creează inconștient obiectele naturale sau a Divinului care întocmește natura după legile Frumosului etern. Metafora Artistului cosmic e familiară culturii occidentale de la neoplatonism. E discutabilă temeinicia acelei convingeri. Frumosul fizic (sau metafizic) nu e ceva ce se impune omului ca o realitate de sine stătătoare. Fără comportarea omului, nimic în natură nu se investmîntă în frumos. Fără conștiința umană nu se întind covoarele minunate ale pădurilor, mărilor și holdelor. [Mircea Florian, *op. cit.*, p. 186.]

Există oare două frumuseți deosebite care sînt totuși confundate și astfel pricinuiesc erori nesfîrșite numai pen-

tru faptul că amîndouă produc în noi un sentiment analog ? Sau există un singur frumos fie cel natural, și atunci arta are ca menire de a-l reproduce în forma lui cea mai perfectă sau „ideală", fie cel artistic și atunci cel natural e numai un reflex a celui artistic, o transpunere în natură a „artei" sau „artificialității" umane ? Nu se impune dualitatea lor, cu o pronunțată prevalență a frumosului în arte ? Este convingerea multora — frumosul artistic e ireductibil la frumosul natural, unul fiind totdeauna rezultatul activității noastre și neexistînd fără sforțarea noastră, celălalt fiind neatîrnat de noi și impunîndu-se în momentul în care ne așteptăm mai puțin. Dacă le confundăm uneori e datorită unei metafore : idealului conceput de artist, iar artistului ingenuitatea „atribuim naturii inconștiente o premeditare analogă idealului conceput de artist, iar artistului ingenuitatea de creație pe care credem că am văzut-o în natură". Frumosul natural nu valorează prin el însuși, afară numai dacă autorul nu urmărește imitația lui, dar chiar și în acest caz frumosul artistic nu constă în frumusețea naturală imitată, ci în calitățile proprii ale acestei imitații, calități exterioare frumuseții naturale.

Antinomia frumos natural-frumos artistic ne îndrumează spre o nouă antinomie estetică : sînt frumosul și arta creații, manifestații ale unei activități spontane, ale fanteziei, sau sînt imitații ? Întrebarea are o referință nemijlocită la artă, însă și frumosul, cel puțin din natură, cel sensibil, a apărut ca o imitație, copie, a unui Frumos absolut, a Ideii de frumos, a Frumosului în sine (Platon) care însă, la rîndul său, poate fi creația lui Dumnezeu (Plotin, Augustin). În dependență de problema imitației stă o altă preocupare mai veche a esteticei : cu deosebire gînditorii Renașterii au discutat dacă scopul activității artistice e *adevărul sau verosimilul, aparența adevărului*. [Mircea Florian, *op. cit.*, pp. 107-108.]

CONTEMPLAŢIA

Cum contemplarea este experienţa estetică fundamentală, cum această experienţă are drept obiect deopotrivă natura şi arta, ar trebui să făurim un cuvînt care să exprime toate aspectele frumosului. Cuvîntul îl avem şi are consacrarea a două veacuri : „esteticul". Fiind greu de mînuit, iar acela de „frumos" fiind învechit, vom recurge la acela de „artă" fără a recunoaşte prin acesta primatul creaţiei. Totuşi „arta" are un avantaj care nu e numai terminologic : e caracterul ei sintetic sau posibilitatea de a întruni coordonatele estetice : frumosul, satisfacerea sau plăcerea, concretizarea acestora într-o operă, cum şi condiţiile ei proprii : plăsmuirea, modelarea trăirilor, „expunerea" *(Darstellung)* acestora, „exteriorizarea" sentimentelor, latura *tehnică*, de „fabricare", de „compoziţie" şi „stil". De aceea, pentru estetica contemporană, esenţa artei este esteticul cu precădere. N-am avea nimic de obiectat acestei formule la modă, dacă ea nu ne-ar face să uităm că fundamentală în estetică e contemplarea şi „gustarea". Adesea în cultură, din nefericire, se nescocoteşte factorul fundamental în favoarea înfăptuirii concrete, sintetice, mai bogate în elemente şi de aceea mai izbitoare, mai „teatrală". Ilustrăm cele spuse mai înainte despre creaţie cu alte două citate din artişti care totuşi nu idolatrizează arta. „În adevăr, arta stă în natură ; cine o poate smulge afară, o posedă". (Albrecht Dürer). Iar compozitorul Berlioz spunea odată că lumea e plină de simfonii, numai de-am şti să le ascultăm. [Mircea Florian, *op. cit.*, pp. 197-198.]

ARTA NU E O ESENŢA, CI O RELAŢIE

Povara de a clarifica conţinutul unui „universal" sau „abstract", care rezumă bogăţia unei activităţi culturale,

este aci mai redusă, decît în religie, cu toate că sîntem obligaţi de a da la iveală notele comune ale unor fapte atît de disparate cum sînt desenele preistorice, poezia populară, tragedia şi plastica antică, muzica modernă, arta primitivă, pictura modernistă, teatrul etc. Prin ce trăsături identice sînt unite toate acestea?

Cum s-a indicat înainte, dacă obiectul de artă e totdeauna individual sau unic, arta însă e universală, întrucît ea e factorul ce aşază pe picior de egalitate naţională uluitoarea împestriţare a operelor de artă şi ne dă dreptul de a le imprima pecetia esteticului. În ce priveşte individualitatea operei de artă, sînt de făcut deosebiri. O poezie, o bucată muzicală n-au individualitatea unui tablou sau sculpturi. Poezia şi muzica pot fi reproduse fără a pierde individualitatea lor: ele rămîn *această* poezie, *această* muzică, ceea ce nu e cazul cu reproducerea artei plastice.

Ce fel de universal sau de noţiune e arta? Logica cunoaşte două feluri de universalitate: esenţă (gen-specie) şi relaţie. Cum se ştie, pe cînd genul-specia aparţine unui singur lucru (d.p. umanitatea fiecăruia sau întinderea oricărui corp), relaţia presupune cel puţin doi termeni care sînt apropiaţi şi pierd izolarea prin faptul relaţiei. Concepţia tradiţională estetică vede în artă o noţiune de esenţă sau un gen suprem, deci o proprietate ce revine lucrurilor izolate. Întrebuinţăm aci cuvîntul de „lucruri" în accepţia cea mai vastă, întrucît proprietatea „estetică" a avut două aplicaţii total deosebite: una obiectivă şi alta mai nouă, subiectivă. S-a atribuit arta obiectului estetic sau subiectului, atitudinii estetice. Obiectivarea esteticului este proprie concepţiei metafizice; ea este aceea care a apropiat filosofia de artă înfăţişînd aceasta ca o cunoaştere şi chiar ca o cunoaştere superioară celei ştiinţifice. Subiectivarea este caracterizarea curentului psihologic mai nou.

La întrebarea, care vrea să fie o disjuncție completă : este arta (esteticul) o proprietate a obiectului sau una a subiectului, o comportare interioară, noi refuzăm alegerea, fiindcă există și o a treia posibilitate : arta nu e o proprietate (o esență) în nici o accepție, ci e o *relație* între obiecte și conștiință. Dacă, potrivit unei concepții vechi și curente chiar azi, conștiința este un raport între obiect și subiect, cum am putea refuza caracterul relațional esteticului — aceasta și atunci cînd nu primim definirea conștiinței ca o relație. Estetic este totdeauna un obiect extern — un „suflet frumos" este o metaforă de origine platonică — însă obiectul e frumos numai pentru o conștiință.

Definirea artei ca o relație nu poate fi valorificată în direcția subiectivistă. Este o eroare, din nefericire mult prea răspîndită, că relația este o stare subiectivă, psihologică sau, în cazul cel mai bun, e obiectivă, numai cînd e o relație între două sau mai multe obiecte. Cînd e însă o relație între *obiecte și conștiință*, relația revine conștiinței sau interiorului. Nu înțelegem logica acestei consecințe. Relația între subiect și obiect e neatîrnată și de subiect și de obiect, constituind o existență *sui generis*, un fapt printre celelalte, cu deosebirea că acest fapt presupune și ceea ce, atît de puțin fericit, s-a numit subiect sau obiect.

Arta nu e fundată pe o relație, ci este însăși această relație și cum relația nu poate fi despărțită de termenii ei, de relate, și capătă coloritul acestor termeni, determinarea esteticului (artei) implică neapărat cercetarea și cîntărirea contribuției din partea fiecărui termen. Consultarea celor doi membri ai relației e și aci inevitabilă pentru a înțelege natura relației. Motivul acestei cerințe nu e încă în genere cunoscut, însă e de mare semnificație logică : *o relație se deosebește de altă relație numai prin termenii ei.* [Mircea Florian, *op. cit*, pp. 198-200.]

FORMA

Intuitivul (perceptiv și imaginar) are o însemnată funcție estetică : el este *forma* artei — forma e acceptată aci în sensul de *cum* e dat obiectul estetic, deci în sensul hegelian. Se știe că pentru Hegel conținutul operei de artă este Ideea, iar forma este modelarea ei sensibilă. Numai că, pentru noi, conținutul nu este o Idee, Gîndire, deci o existență sau realitate metafizică. Pentru neohegelianul Croce, conținutul sînt impresiile, iar forma este „expresia", activitatea spirituală ce modelează sau prelucrează impresiile. Punctul de vedere al lui Croce se apropie mai mult de acela al Herbatie-nilor : materia sînt impresiile sensibile, forma sînt *relațiile* dintre ele.

Cum vom reveni îndată asupra formei, sîntem datori înainte a preîntîmpina o obiecție. Este necesar totdeauna intuitivul perceptiv, care în genere e firav, puțintel, și de aceea cotropit de intuitivul imaginativ, sau este de ajuns intuitivul imaginativ, factorul reprezentativ ? În ceea ce s-a numit „concepția" sau „ideea" frumosului, în acea „operație de zămislire" sau de „plăsmuire", nu se învederează o pură concentrare în interior, o preumblare în țara visului, o „reverie", cum spunea Paul Souriau ? Nu încape îndoială, „concepția", „viziunea" originală, a frumosului cere o liberare de trăire, adică de percepție și emoție, se știe că poetul nu cîntă cele prezente care îl zgudue încă, ci cele evocate de amintire și le cîntă fiindcă el nu se mai află sub stăpînirea senzației.

Să nu dăruim „concepției" o însemnătate exagerată și să nu o înzestrăm cu o valoare magică. Frumosul se află în imaginație numai fiindcă a preexistat embrionar în senzații, în emoții, în tot ce alcătuiește prezența trăirii, și, de asemenea, el va găsi „expunerea" concepției în „material" intuitiv direct în senzații. Fie la început, fie la sfîrșit, intuitivul estetic este o contopire de percepție

și imaginație, percepția rămîne „trambulina" necesară a imaginației. Esteticul nu se reduce niciodată la pură „idee", la „gîndire", „plan" sau „proiect". Adevărul adînc al „concepției" în artă îl vom cunoaște ceva mai tîrziu. Reluăm tema întreruptă : *intuitivul ca „formă"* a esteticului.

Esteticul presupune funcția constitutivă a formei. Arta este o intuire, o prindere a unei forme. Arta, spunea Schiller, înseamnă „nimicirea" materiei prin formă. Frumosul sălășluiește în lumea „formelor pure", e o liberare minunată de inerție a masei, un zbor deasupra lucrurilor, o sfidare a gravitației. Arta zăbovește în zona formelor și nici nu năzuiește să vadă ce e dincolo de el. De bună seamă nu e indiferent dacă o formă e legată de bronz, lemn, marmoră sau ghips, dacă e exprimată în limba greacă sau limba latină, însă frumosul desprinde forma de „materie", de exemplu, de bronz și — mai mult — se dezinteresează dacă bronzul e compact sau e numai o pojghiță. Esteticul rămîne la „suprafață", la „formă", la ceea ce „apare", refuză de „a adînci" și de aceea, domină materia. Așa la statuia unui zeu nu ținem deloc să aflăm : ce are în interiorul corpului, care sînt organele și funcțiile legate de ființa ce posedă acea formă. Esteticul rămîne „superficial" — e procedeul său de a fi adînc, de a sfida legile materiei. Vom deosebi cu strictețe între „formă-materie" de o parte și „formă-conținut" de altă parte. Materia e tot una cu materialul artei sau naturii : marmoră, bronz, sunete etc. ; conținutul e, cum se vedea, cu desăvîrșire altceva — e tocmai contrariul materialului, e sufletesc. Cu toată aderența unei forme la anumit material, cu toate că „aceeași" statuă de Rodin în bronz, ghips sau bronz nu e perfect aceeași, nimeni nu poate tăgădui că forma statuii nu e subordonată unui anumit material și nici nu cere respectarea desăvîrșită a tot ce materialul posedă în circumstanțe

extraestetice. În schimb, nu există formă estetică fără un „conținut".

Reducerea esteticului la formă, cerută de unii artiști și de estetica herbartiană, adesea a trecut cu vederea îndoita opoziție : „formă-materie" și „formă-conținut". De obicei, se pune forma conținutului spiritual, întrucît artiștii mențin legătura intimă dintre formă și material socotindu-le pe amîndouă ca elemente ale tehnicei artistice. Noi am constatat posibilitatea ca forma să se desprindă de material, pentru cuvîntul că ea reprezintă *ordinea*, în timp și spațiu a intuitivului. În formă, ca principiu de ordine, de unitate misterioasă caracteristică, incomunicabilă a intuitivului, descoperim două legi, cele mai vechi și solide, ale esteticei apusene, legi pe care Th. Lipps le așeza alături de „empatie", fără a arăta legătura dintre aceasta și legile numite de el : „unitatea în multiplicitate", acordul părților cu unitatea, și „subordonarea monarhică" sau ierarhia părților.

Formele singure nu alcătuiesc esteticul în esența lui ; intuitivul presupune încă un element : ce anume este intuit sau format. [Mircea Florian, *op. cit.*, pp. 206-209.]

Esteticul e „viața" fiindcă este un fapt complex, e un fel de microcosmos, o realizare pe un plan nou a unității de corp și suflet, deci el face să colaboreze mai armonic cele două existențe constitutive ale lumii : materia și spiritul. Dacă adesea frumosul a fost definit ca armonie, ca ordine, simetrie, aceasta nu se datorește numai factorului formal, intuitiv, pur geometric. Formalul pur este anestetic.

Armonia cere un al doilea factor, cel sufletesc, și un anumit raport între corporalul intuitiv și sufletescul neintuitiv. Raportul e acela de „expresie" : forma exprimă un suflet și de aceea apare ca însuflețită. O răspîndită concepție în vremea noastră privitoare la cardinala problemă a raportului dintre suflet și corp susține că în

noțiunea de expresie se rezolvă toate greutățile de înțelegere de care s-au lovit pîn-acum cele două mari teorii psihologice : sufletul și corpul sînt paralele (paralelismul psihofizic) ; ele stau în acțiune reciprocă (dualismul psihofizic).

Nu e locul a arăta că noțiunea de expresie nu înlătură, ci doar marchează greutățile de a explica legătura dintre cele două esențe atît de felurite calitativ. Dacă însă amintita noțiune nu e mai fericită în strădania de a explica raportul dintre corp și suflet în sfera realului, ea este definitorie pentru acea unitate specifică de suflet și corp care este esteticul : *corpul estetic exprimă sulfetul estetic. Esteticul stă în expresivitate, în evocare și sugestie.* Datorită relației de expresie, în opera de artă există o trecere necesară de la factorul corporal (intuitiv) la cel sufletesc, însă nu și în direcția opusă. Bunăoară, pictorul nu zugrăvește suflete, ci portrete ce exprimă ceva sufletesc. Nu cunoaștem operă de artă care să nu „exprime" nimic, să nu aibă o rezonanță sufletească. Chiar opere ce par că nu exprimă suflet, de exemplu, covoarele, sînt artă numai prin uniunea intimă dintre elementul intuitiv și cel sufletesc. [Mircea Florian, *op. cit.* pp. 210-211.]

ESTETICUL CA PUNTE ÎNTRE REAL ȘI IREAL

O a doua precizare are o însemnătate mai pronunțată pentru determinarea esenței esteticului. Sufletul frumosului și artei nu e nici o empatie, o introiectare a sufletului propriu în lucruri, introiectare arătată ca imposibilă, nu e nici un suflet real, deci nu e cuprins în rețeaua de acțiuni și reacțiuni ce constituie lumea. Sufletul (sentimentele și dispozițiile interioare) este un suflet străin, este sufletul lucrurilor. Noi nu ne gustăm pe noi înșine, nu ne desfătăm în propriile sentimente, așezate însă în lucruri, cum susține teoria empatiei *(Ein-*

fühlung). Dar sufletul din lucruri este numai *reprezentat*, nu dat nemijlocit, așa cum *trăiesc* viața altuia.

Nu se poate vorbi în estetică, în mod propriu, de o „trăire“, dacă prin acest termen se înțelege o interacțiune între doi termeni reali. Căci ceea ce am convenit a numi conținutul estetic este totdeauna o „reprezentare“. Arta n-ar fi posibilă fără *reprezentarea* afectivă, fără „memoria inimii“, fără deșteptarea în amintire a celor simțite. Cum am putea explica altminteri o satisfacție estetică, cum se întîmplă adesea mai ales în poezie, în fața suferinței, a lacrimilor, a ridicolului, a urîtului? Acestea nu sînt emoții „trăite“, ci emoții reprezentate. Sînt psihologi, ca, de pildă, E. Meumann, care socotesc o „afectivitate reprezentată“ o contradicție internă, deoarece afectivitatea exclude reprezentarea. Confuzia e vădită. Un „afect reprezentat“ este totuna cu un *afect* memorat, cu o „retrăire“ a *sentimentului de altădată și nu este nici un motiv serios a exclude memoria* în ordinea afectivă. Dacă există o amintire intelectuală și volițională, de ce n-ar exista și una afectivă, fără de care arta nu s-ar constitui și n-ar exercita influența ei suverană.

Să rezumăm componența esteticului, așa cum a fost elucidată pînă acum: la baza esteticului, am descoperit un afect real pe care îl are cel ce gustă esteticul adică cel ce contemplă ca și cel ce creează frumosul în artă. Dacă acest afect e mai puternic legat de contemplație decît de creație sau, cel puțin, el e mai accentuat în contemplație, tocmai fiindcă lipsește sforțarea creației — el nu poate lipsi nici în creație.

Afectul este plăcerea — frumosul e totdeauna o satisfacție, chiar dacă ceea ce desfată nu este însuși plăcut. Acesta nu e necesar plăcut pentru cuvîntul rostit mai sus: desfătarea estetică se referă la cele două componente: intuitivul material, suport redus, excitație disproporționat de mică, și neintuitivul sufletesc. De altmin-

teri, chiar în domeniul intuitiv latura perceptivă, reală, este disparentă, partea leului avînd-o tot imaginea (reprezentarea), însă imaginea corporalului, materialului. Alături de afectivul pur ce aparține celui ce are satisfacția și de intuitivul obiectului estetic, am înregistrat, în cele din urmă, sufletul ca latura cealaltă a obiectului estetic, suflet care constă din sentimente și dispoziții interne *(Stimmungen)*, deci din afecte memorate, împletite, de asemenea, cu imagini intelectuale.

Obiectul estetic s-a relevat ca o unitate specifică, misterioasă, de corporalitate, din care numai o fracție redusă e reală (senzație), și de corporalitate imaginată de o parte, de altă parte, de suflet imaginat sau ireal (sentimente).

Obiectul estetic nu e dat asemenea unui obiect empiric de cunoștință ; el are o structură mai complexă care explică de ce esteticul e ateoretic, de ce el nu dezvăluie ceea ce *există* și deci nu e o *constatare obiectivă*. [...]

Subiectul estetic valorifică obiectul pe temeiul plăcerii și a unor anumite senzații interne, care — întrucît sînt senzații — se referă ca și plăcerea la realitate. Obiectul estetic este un complex ciudat de real și ireal — realul se întîlnește și la subiect și la obiect, irealul numai la obiect, la obiectul estetic, întrucît pentru viața sufletească a subiectului tot ce a trăit e un dat real.

Irealitatea atît a unei părți din aspectul intuitiv (intelectual), cît îndeosebi a aspectului sufletesc (afectiv) din obiectul estetic, aruncă o lumină intensă asupra unora din caracteristicile adesea subliniate ale frumosului și artei. Fiindcă nu e real sau fiindcă, după expresia lui Kant, e „numai reprezentat", obiectul estetic se prezintă ca izolat, „fără relație". Realitatea e un alt cuvînt, mai ușor de mînuit, pentru *relația de acțiune*. Tot ce e real are o valoare de relație activă. Irealitatea sau izolarea esteticului ne pune la îndemînă cheia explicativă a ceea ce

Kant numea puţin fericit „desinteresarea“ esteticului sau situarea lui dincolo de opoziţia util-dăunător. Utilitatea rezidă în efectele esteticului, deci în punerea lui în relaţie cu lumea sau degradarea lui ca mijloc pentru un scop.

Opera de artă, datorită irealităţii sau caracterului ei nerelaţional este „scop în sine“, îşi e sieşi destulă, e autotelică. Esteticul e o „trăire“ în prezent, este prezentificarea pură ; de aceea, opera de artă e fără legătură cu voinţa care se referă necesar la trecut şi mai ales la viitor, împărăţia înceţoşată a tuturor Grijilor şi Necazurilor.

Întrucît şi morala, deşi e scop în sine, ne situează în mijlocul realităţii, ne solicită la faptă, la intervenţie activă, esteticul stă dincolo şi de opoziţia moral-imoral. Frumosul nu e nici utilul, nici moralul. [Mircea Florian, *op. cit.*, pp. 212-215.]

Rostul artei se desprinde lămurit în contrast cu fotografia. Opera reală ajută constituirea *spiritualităţii ireale sau a „idealităţii“* tocmai prin tehnica ei, prin execuţia ei, deci prin condiţia ei reală. Prin această *condiţie reală, opera de artă* se izolează de realitate sau primeşte un suflet „de vis“. Deşi ea însăşi este reală — altminteri n-ar putea acţiona asupra noastră — opera de artă sau obiectul artistic străjuieşte şi sugerează „lumea superioară“ a frumoaselor aparenţe. Îmbinarea realului şi irealului fie la forma intuitivă (senzaţii reale şi imaginaţie ireală), fie al conţinutului neintuitiv (sufletul ireal al obiectului estetic şi sufletul real al celui ce contemplă) constituie originalitatea unică a *experienţei estetice*.

Toate aceste complexe însuşiri ale esteticului fac din el o lume închisă în sine, o lume rotunjită şi pregnată ; ele justifică caracterul esenţial al operei de artă : *perfecţia imutabilă*. [Mircea Florian, *op. cit.*, p. 229.]

Noua teză e așezarea *obiectului estetic* pe alt plan, pe acela *ce-l impune natura* sa. Obiectul estetic nu are nici o realitate sensibilă, nici una suprasensibilă, nici în sfîrșit nu se reduce la realitatea „internă“ a conștiinței — în această perspectivă, deosebirea nu e prea mare între obiectivism și subiectivism, întrucît amîndouă cunosc numai un real sau altul. *Obiectul estetic ia ființă prin raportul specific dintre un real corporal* (sensibil) și unul sufletesc (conștiința celui ce simte plăcerea contemplației), însă el însuși, structural, e *o confluență de ireal* și real cu dominarea caracteristică a celui *dintîi*. Deși este o relație între *realul sensibil* și cel *„interior“, obiectul estetic nu este la rîndul său real* și nici — mai ales — nu se situează *în suflet*, nu e *un „conținut conștiință“*, ci *este neatîrnat de conștiință, este un dat ce se impune eului contemplator*. De aceea, putem vorbi de o experiență estetică, cum am vorbit în altă parte de o *experiență mitică*, fără ca prin aceasta să facem din estetic o manifestare teoretică. [...]

Frumusețea este o însușire obiectivă, însă în alt sens decît așa numitele „calități secundare“ (sunete, colori), întrucît acestea sînt legate necesar de lucrurile reale. Anume, ea *are o referință tot așa de necesară la ireal, deși poate cuprinde* ca factori integranți „calitățile secundare“. *Esteticul este plăcerea contemplației, izvorîtă oriunde în mijlocul lumii țîșnește un suflet ireal, o afectivitate ideală, în urma caracterului autotelic pe care îl posedă obiectul contemplat.*

Dacă frumusețea e o însușire *obiectivă, mai e legitimă* întrebuințarea termenului de creație *pentru a denumi*

modul ei de apariție ? E drept că de multă vreme artiștii și apoi simțul comun au ținut să sublinieze, prin cuvîntul „inspirație“ faptul că frumosul nu e pură plăsmuire, ci se impune din afară asemenea percepției, că el nu cere o conștiință ce *creează* imagini, ci una care *primește* imagini. Să fie atunci frumusețea și deci opera de artă o copie a unui model extern, o imitație ?

Adevărul și aci stă dincolo de opoziție, dincolo de opoziția stearpă creație-imitație. Artistul, ca și contemplatorul, nu creează frumusețea, ci o dezvăluie din fapte specifice ; sînt specifice aceste fapte, întrucît ele n-ar fi *avute* fără imaginație, fără jocul liber al reprezentărilor, fără „creație“. *„Imaginația creatoare“ e organul de revelare al acelei inefabile împletiri de real și ireal care e frumosul, esteticul, opera de artă.* Imaginația e organul necesar fiindcă ne aflăm în zona irealului, deci a unei libertăți de obiectivitate îngrădite doar de materialul dat și de exigențe impuse de realizarea tehnică, de redarea în intuitiv. Jules Walter, dorind să explice de ce estetica antică a recurs la noțiunea de imitație (mimesis) pentru a determina specificul esteticului, constată că celor vechi le-a lipsit noțiunea de imaginație creatoare. Această privație trebuie înscrisă mai degrabă printre meritele perspicacității la cel de altădată : obiectivismul lor i-a ferit de prezumția „imaginației creatoare“. Noi aducem opiniei lui Walter o corectură : cum am arătat în *Cosmologia elenă*, gînditorului vechi nu i-a lipsit ideea de creație, ci a cunoscut-o foarte bine cum reiese din principiul ce stă și azi la baza științei : „Din nimic nu decurge nimic și în nimic nu se pierde nimic“. El a cunoscut-o, dar a respins-o ca neinteligibilă. [Mircea Florian, *op. cit.*, pp. 232-234.]

OBIECT FILOSOFIC ŞI OBIECT ESTETIC

Reala deosebire dintre artă şi filosofie străluceşte şi sub altă înfăţişare. Filosofia e cunoştinţă ; cunoştinţa presupune, în primul rînd, un obiect de cunoscut şi apoi însăşi cunoaşterea ca manifestaţie a unei conştiinţe. Am aşezat pe primul plan obiectul, nu „funcţia subiectivă" a cunoaşterii, pentru un motiv foarte tare, deşi idealismul nu l-a înţeles şi nici nu l-a dezvoltat. Funcţia de cunoaştere nu e prezentă, cum se crede şi azi, pentru a împiedica o prindere fidelă a obiectului. Din nefericire, o anumită filosofie ne-a obişnuit cu teoria aceasta : cunoştinţa, ca funcţie a subiectului, e cel mai mare obstacol în calea cunoştinţei însăşi, întrucît ea „deformează" obiectul. A cunoaşte este a „construi", nu *a avea*, obiectul. Totuşi, idealul oricărei ştiinţe este a *avea* însuşi obiectul, nu o „imagine" a lui „construită" de spirit, *a avea* obiectul neatîrnat de eul cunoscător, ceea ce nu înseamnă că nu se înregistrează prezenţa şi contribuţia — cît este ! — a eului.

Cunoştinţa nu e, cum se repetă încă, o relaţie între „subiect" şi „obiect", deoarece în conştiinţa de sine — după Descartes, cunoaşterea cea mai sigură — nu se întîlneşte această relaţie care presupune necesar doi termeni, deci nu „conştiinţa de sine" a dat un singur termen. În schimb, în artă (contemplaţie), relaţia dintre un „obiect" — obiect nu înseamnă necesar obiect *real* — şi conştiinţa ce are o satisfacţie contemplativă este esenţială sau constitutivă. Obiectul estetic nu poate fi despărţit de eul ce trăieşte satisfacţia. Cunoştinţa nu e relaţie, arta e o relaţie. De aceea, obiectul estetic, deşi este şi el dat asemenea obiectului filosofic, presupune nu numai sentimentul de satisfacţie dar şi „imaginaţia crea-

toare“ ca *receptoare* ale esteticului. Fără libertatea imaginației și „trăirea“ satisfacției nu se relevă acel obiect specific, obiectul estetic, care e confluența irealului cu realul.

Deosebirea mai sus pomenită între cele două feluri de obiecte are un revers. Obiectul filosofic, ca orice obiect cunoscut, nu e o relație, însă, pentru a fi cunoscut, cere a fi privit în relațiile lui. Obiectul filosofic e clarificat în măsura în care e rațiunea suficientă. Obiectul estetic, deși el însuși e o relație, respinge fundarea, demonstrația, punerea în relație cu o „rațiune suficientă“. E numai o butadă sau o mărturie de spirit beotian întrebarea lui d'Alembert : *la poésie, qu'est-ce que cela prouve ?*[1] Opera de artă își definește structura tocmai prin izolarea ei, prin ruperea relațiilor cu restul lucrurilor pentru a dezvolta din plin singura relație ce o condiționează : aceea cu conștiința ce gustă satisfacția contemplației. Obiectul de artă e gustat pentru sine, ca „fenomen“ sau „aparență“, fără a ne îndemna să întrebăm : ce există dincolo de el sau înapoia lui.

Deosebirea dintre artă și filosofie e ilustrată și de o altă considerație. Filosofia, care așază printre temele ei principale și obiectul estetic, în străduința de a oferi o vedere cît mai completă a culturii, nu este, la rîndul ei, artă sau, mai restrîns, poezie — poezie, fiindcă, potrivit cuvintelor lui Victor Cousin, „arta de precădere, arta care depășește pe toate celelalte, întrucît e neasemănat mai expresivă, e poezia“. Dar nu e posibilă și situația opusă : a face din filosofie o temă a esteticului ? Nu e de ajuns să facem din obiectul de artă o continuare și chiar o desăvîrșire a „creativității“ cosmice, pentru ca să dăm cîștig de cauză pancalismului ? Iluzia e vădită.

---

[1] Poezia, ce dovedește ea ? (n. ed.).

Opera de artă nu e o prelungire a creației cosmice, pentru cuvîntul că această creație se mișcă pe planul realității și are ca produs opera, în care toate componentele sînt reale, în timp ce la opera de artă elementul real, materialul, are o semnificație secundară, pe cînd elementul ireal, conținutul, este esențial. „Imaginația creatoare“ nu produce nimic semnificativ în sfera *reală* și de aceea este o revelație a unei ordine supra-reale, „artistice“ sau estetice. [Mircea Florian, *op. cit.*, pp. 238-240.]

Dintre toate soluțiile date problemei ridicate de raportul dintre filosofie și artă cea mai falsă e considerarea filosofiei ca un amestec de știință și artă. Se introduce în filosofie o ruinătoare duplicitate, se face din ea un hibrid de neînțeles, în scopul de a satisface toate gusturile, deci și filosofia ca explicație și filosofia ca mîngîiere, dar avînd ca rezultat descumpănirea gîndirii și compromiterea filosofiei. Încă o dată : dacă filosofia ține de teorie, de cunoștință, deci de știință — știința are grade ca și cunoștința — ea se poate dispensa de periculosul privilegiu de a fi artă. Invocarea contemplației dezinteresate, pentru a alătura și chiar contopi arta și filosofia rămîne la suprafața lucrurilor. Dacă e permis a vorbi în filosofie de o contemplație, de o atitudine spectaculară, atunci trebuie să deosebim cele două contemplații. În artă au tăcut interesele ; în filosofie ele sînt prezente toate, însă subordonate cunoștinței. Contemplația estetică e o chestie de sentiment la contemplator ca și la obiectul contemplat ; contemplația filosofică e o chestie de înțelegere și pentru subiect și pentru obiect, sentimentul fiind admis ca resort al interesului filosofic și ca motor al adîncirii obiectelor. Vico, Croce, Fritz, Medicus erau îndreptățiți să afirme că omenirea a debutat cultural prin mitologism, prin „artă“. Și din acest punct de vedere, Paul Perrier poate exclama : „Lucrețius s-a înșelat arta, nu teama, a creat zeii.“ Temperatura enun-

țului s-a făcut la vreme : resortul artei e diferit de acela al religiei, deși arta a rămas pînă azi păstrătoarea celei mai vechi viziuni religioase a omenirii, păstrătoarea animismului. [Mircea Florian, *op. cit.*, p. 141.]

Dorința de a reda filosofiei vigoarea de odinioară și de a o așeza pe o bază de nezdruncinat se cere satisfăcută prin rezistența cea mai hotărîtă contra tendinței puternice în veacul trecut de a salva filosofia prin absorbirea ei în artă. Însăși religia a fost menținută de unii, sub influența mai ales a lui Chateaubriand, mai mult pentru valoarea estetică a miturilor, pentru „poezia“ ei, decît pentru adevărul ei supranatural. *Pericolul real în societatea „capitalistă“, dominată de „tehnică“, nu e „moartea visului“, ci „moartea adevărului“ și deci biruința minciunii.*

Inflația estetică s-a servit ca legitimație nu numai de amenințarea tehnicismului capitalist, dar și de succesul obiectivismului științific. S-a ticluit un conflict între știință și artă sub pretextul că știința, dacă nu face arta imposibilă, o face de prisos suprimînd nevoile înșile cărora ea le răspunde. [Mircea Florian, *op. cit.*, p. 234.]

De o parte, respingem interpretarea tradițională a esteticului — mod specific de cunoaștere, de altă parte, repetăm că „frumosul“ și cu „artisticul“ relevă o „lume“ *sui generis* în care consumă și conspiră realul și irealul, cu dominarea celui din urmă, și de aceea, imaginația „nu creează“, ci este organul de recepție a acelei lumi indescriptibile. Nu este oare o contradicție ?

Este numai pentru cel ce zăbovește în idei consfințite. Noi, care ținem să respectăm sîmburele de adevăr din teoriile repudiate, recunoaștem că esteticul este o lume ce așteaptă, ca orice „lume“, să fie descoperită. De aci încolo începe dezacordul — un dezacord radical.

Revelarea lumii estetice nu este o cunoștință, *deși este o contemplație*. Contemplația logică sau cunoștința dezvăluie lumea reală sau pretins reală, cum și aceea ce stă dincolo de real și ireal, lumea matematică, pe cînd contemplația estetică se îndreaptă spre o lume care de la început pînă la sfîrșit este de precădere ireală și nu pretinde a fi altceva. De aceea, izvorul psihologic al contemplației estetice este imaginația cu jocul ei liber, cu posibilitățile ei nesfîrșite, atît de potrivite plasticității și metamorfozelor din lumea „visului". Imaginația este „receptivă", fiindcă ea este tot așa de „creatoare" ca și lumea ireală a frumosului. Prin imaginație nu explorăm un univers „mai real" decît cel sensibil, universul metafizic, ci universul feeric al ficțiunilor, în prelungirea ordinei sensibile și ca atare încadrat într-o experiență mai vastă. [...] Irealul, deși constituie o lume ce nu aparține conștiinței, nu e posibil fără prezența imaginilor a fierberii sentimentale și, mai ales, a faptei umane. Drept aceea, esteticul e „poetic", ține de funcția „creatoare" sau înfăptuitoare, nu de funcția de cunoaștere sau teoretică — cele două funcții fundamentale ale naturii umane. [Mircea Florian, *op. cit.*, pp. 245-246.]

ARTĂ ȘI FILOSOFIE

Deși arta se referă la o categorie specială de obiecte, la o zonă de lucruri, la „universul ireal", ea mijlocește sentimente și are ca punct de plecare o emoție : satisfacția estetică. Filosofia mijlocește întotdeauna cunoștințe. Panestetismul, considerarea lumii *subspecie pulchritudinis*, este o falsă perspectivă. Dacă, principial, orice poate

fi contemplat estetic, nu orice atitudine umană se reduce la atitudine estetică. Esteticul nu comportă generalizare culturală. Cine pretinde prea mult de la estetic îi primejduiește nu numai autonomia, dar și existența. Și, firește, nu mai puțin face precară ființa filosofiei. S-a văzut că tendința de a face din filosofie un fel de artă s-a desfășurat și s-a realizat pe două planuri opuse. A înălța filosofia, a-i da certitudinea și magia artei, și astfel a degrada arta și a o înstrăina de menirea ei. A scobori filosofia la treapta „poeziei pe noțiuni" și, în același timp, a compromite arta impunîndu-i funcția de „mîntuire" a omului sau de surogat de religie.

Se impun cîteva considerații și asupra raportului dintre artă și religie. Arta „făurește" sau, drept vorbind, relevă o altă „lume" nu cea reală, spre care se îndreaptă în bună parte știința și filosofia, ci o lume dominant ireală, dar aderentă la un vag substrat corporal. „Lumea estetică" e dincolo de adevăr și fals, dacă prin adevăr se înțelege o *cunoștință* ce pretinde a fi adecvată *realității* — dincolo de sfînt și profan ca și de bine și de rău. Lumea artei e lumea unei vieți ideale care poate să înflorească în orice obiect, e lumea însuflețirii, a *expresivității* spirituale în materie. Tocmai „însuflețirea" obiectului estetic pare a apropia arta mai mult de religie sau de metafizică. Religia are ca punct de plecare animismul sau un vag și impersonal preanimism magic, pe care religia le păstrează în straturi adînci, chiar cînd ea a ajuns la transfigurarea supremă a monoteismului. De asemenea, filosofia, în ipostaza ei metafizică, înclină spre doctrina spiritualistă, deci spre reducerea lumii corporale la o seamă de agenți spirituali pe diferite grade de perfecție. Religia și metafizica vor să descopere înapoia corporalității un izvor de activitate imaterială, liberă, o prezență spirituală. Însă cîtă deosebire între artă și religie (inclusiv metafizică) ! Sufletul estetic nu cere să fie socotit ca real, cum

se întîmplă în religie și metafizică. Nu poate să ceară, întrucît credința în realitatea sufletului, „exprimat de corp“ suprimă contemplația, satisfacția estetică. Dar mai presus de orice și ca un paradox, sufletescul estetic, deși nu e real, nu ne transportă într-o lume transcendentă, nu ne duce „dincolo“ de sensibil, ci dă viață „fictivă“ corporalului. *Esteticul e cel mai mare dușman al „transcendenței“*. Ori de cîte ori s-a vorbit în artă de transcendență, s-au introdus în estetic postulatele religiei și metafizicii.

„Pancalismul“ în filosofie, transformarea „frumosului“ în cunoștință absolută, s-a servit de două procedee potrivit celor două organe de cunoștință : intelect și intuiție. Forma cea mai veche și veșnic înviată a pancalismului e cultul Ideii, cult a cărui explicație, dacă nu chiar legitimare, este confuzia dintre Idee și spirit în genere. Se scormonește în obiectul estetic pentru a se găsi urmele unui „sens superior“, a unei „Idei“ ce depășește materialitatea operei. Și fiindcă această materialitate nu poate fi tăgăduită, deși a fost pentru metafizică o piatră de scandal, ea este declarată drept fenomen sau mod de apariție a Ideii, ca și cum ideea n-ar putea să fie direct prezentată. Intuiția ca relevare a esteticului, deci ca viziune și expresivitate individuală, istorică, a fost valorificată recent de neohegelianul Croce. Teoria acestuia are superioritatea de a ne dispensa de saltul în transcendent, însă plătește acest avantaj prin menținerea esteticului pe planul cognitivului sau teoreticului. [Mircea Florian, *op. cit.*, pp. 234-236.]

Arta nu posedă cuceritoare, năzuințe și mijloacele de dominare ale religiei. Oricît de ciudat ar părea, tendința de a subordona filosofia a pornit rareori de la artă.

Arta sau, cel puțin arta cea mai apropiată de filosofie, poezia, n-a simțit îndemnul pentru a-și asigura existența, de a lua asupra ei menirea filosofiei. Nu însăși

arta a îmbrățișat filosofia cu gîndul de a o înăbuși, ci filosofia a apelat la artă nutrind în ascuns ambiția de a deveni o formă de „poesis“, de „creație“, de „modelare“, de „plasticizare“, de întocmire titanică a lumii, pe scurt, de *diacosmetică,* după o expresie folosită de Democrit — așadar, filosofia s-a aruncat în brațele artei.

Mai degrabă, artiștii, conștienți de adînca divergență dintre artă și filosofie (metafizică mai ales), au ținut departe de ei ispita de a face din opera de artă un organon de cunoaștere, o metodă de exploatare și de relevare a lucrurilor în adîncul și absolutul lor. Funcția filosofică sau gnoseologică a artei le-a apărut ca o falsificare a spiritului poetic, a specificului estetic, a purității artificiale. Dacă arta n-a învederat ambiții filosofice, ea nici nu s-a împotrivit prea mult viselor poetice ale filosofiei. De aceea, poate au fost adesea lămurite relațiile dintre filosofie pe de o parte, și știință și religie pe de altă parte în timp ce vecinătatea spirituală a filosofiei și artei a rămas în umbră. Sînt desigur și alte cauze nedelimitării mai stricte a sferelor de activitate ce revin artei și filosofiei. Citâm între altele împrejurarea că *estetica* s-a constituit ca disciplină de sine stătătoare tîrziu și fragmentat.

Cum arta n-a fost cotropită niciodată, asemenea filosofiei, de complexul inferiorității, n-a existat drept vorbind un risc de a vedea pe artiști lucrînd în afara tărîmului lor și pledînd o cauză străină operei lor. Această tărie internă a artei a impresionat filosofia și a fost ca un îndemn pentru aceasta de a căuta un reazem, o înviorare, și în artă, cum a căutat și adesea a crezut că a găsit în știință sau în religie. Dacă istoria cunoaște atîtea cazuri de filosofie poetică, oare cultura nu arată tot atîtea întrupări de poezie filosofică, deci artă fundată pe ceva în afară de sine, pe filosofie ? „Poezia filosofică“ e un fapt pe care nimeni nu se gîndește a-l tăgădui sau micșora în semnificația lui ; decît se uită un lucru : împrumuturile făcute de poezie filosofiei rămîn cu mult

înapoi față de efectele exercitate de gîndirea absorbită în poezie. [Mircea Florian, *op. cit.*, pp. 85-86.]

Așadar, a evitat orice antagonism mai serios cu filosofia. Cu toate acestea, prilejul de conflict sau numai de întrecere între artă și filosofie n-au lipsit nici în trecut, nici, mai ales, în timpurile de față. Asemenea religiei sau moralei, arta tinde să îmbrățișeze și să coloreze toată cultura spirituală și materială, pur tehnică ; ea nu poate fi împiedicată, cel puțin, de a-și împleti soarta ei cu aceea a tuturor celorlalte producții ale omului. Arta nu stă singuratecă în complexul vieții umane, cum nu stă nici o altă formă de cultură, ci ea întreține relații intime cu știința, filosofia, morala, tehnica, dar îndeosebi cu religia.

Tendința de generală revărsare a artei oferă cheia explicativă pentru hotărîrea recentă, cu mare răsunet programatic, de a constitui, ca o disciplină alături de tradiționala „estetică", o „știință a artei" (Kunstwissenschaft). [Mircea Florian, *op. cit.*, p. 90.]

Asemănarea dintre artă și filosofie trebuie să înviorezeze filosofia ; rezultatul a fost contrar. Arta ca filosofie s-a transformat într-o filosofie ca simplă artă. Filosofia e o artă ratată, abstractă, o poezie de idei, o arhitectură șubredă de noțiuni. Purtătorul de cuvînt cel mai de seamă al acestei umilințe filosofice, a acceptării filosofiei ca un fel de poezie, este Lange. Realitatea cere o întregire printr-o lume ideală, cum bunăoară în poeziile filosofice ale lui Schiller — și de data aceasta Schiller e chemat tot așa de nepotrivit ca la joc, de a sancționa demisiunea filosofiei. „Poezia conceptelor" nu e așa de liberă ca poezia obișnuită, întrucît ea rămîne legată de fapte pe care năzuiește să le prezinte într-un „tablou unitar". Să ne ferim de a lua metafizica și religia, adaugă Lange — drept o știință demonstrativă ; ea este o creație a „ac-

tivității sintetice“ a spiritului. E demn de relevat acest epilog al filosofiei kantiene. Dacă e adevărat, cum spune Kant că spiritul e „spontaneitate“ sau „activitate sintetică“, imaginația și arta sînt cea mai înaltă expresie spirituală. [Mircea Florian, *op. cit.*, pp. 165-166.]

Încă de mult, estetica a depășit sfera frumosului și a înglobat în cercetările ei ceea ce s-a chemat cu un termen ce dă în vileag perplexitățile noii științe „categoriile“ sau „modificările“ frumosului : sublimul, caracteristicul, tragicul, comicul, nobilul, grațiosul, pateticul etc., în fine, chiar urîtul. Astfel, Th. Lipps definește estetica : „știința frumosului, implicit a urîtului“ (*Grundlegung der Asthetik*, vol. 1, p. 11). Nu tot ce este estetic este „frumos“, altminteri nu se explică prezența urîtului în opera de artă și nu se înțelege faptul relevat de Giuseppe Rensi că arta are drept aliment obșnuit suferințele, mizeriile, lacrimile umane, nu noblețea, fericirea și seninătatea vieții.

Alături de frumos și „modificările lui“ s-a instalat de la începuturile esteticei un alt obiect, arta cu opera ei a cărei relație cu frumosul era prea neprecisă pentru a nu ajunge la sciziune internă. Într-un anume sens, arta nu implica vreun antagonism cu „frumosul“, dimpotrivă ea apărea ca întruparea lui, chiar ca unica lui întrupare. Poate că există un frumos în natură sau în destinele vieții umane, însă acest frumos are ceva fantomatic, șters, discutabil. Frumosul unic e acela care și-a găsit realizare în opera de artă ; aceasta, nu frumosul, justifică constituirea unei discipline noi, a esteticei. N-a fost greu să se răspundă acestui punct de vedere care identifică esteticul (frumosul) cu artisticul, cu „creațiu-

nea operei", că arta presupune comportarea estetică, deci că arta presupune frumosul căruia îi adaugă o realizare, o *mijlocire* concretă, datorită unei iscusințe, unei capacități de modelare, de formare, pe scurt, unui „meșteșug".

Este destul de ciudat că de la artă, care este înzestrată cu supreme calități estetice, a pornit criza în estetică, opoziția dintre estetic și artistic. Nu ținem seama de esența artei, nu respectăm toate posibilitățile ei dacă reducem arta la un fenomen estetic. Opera de artă depășește cu mult valoarea estetică, întrucît ea exprimă tot așa de bine valori *extraestetice*, de pildă, erotice, sociale, morale, în literatura tendențioasă sau de propagandă, dar mai ales religioasă. Pot primi o covîrșitoare impresie de la o operă de artă care se mărginește la exprimarea emoțională a credinței, care așadar e de precădere un act de pietate și un îndem la retrăirea acestui sentiment. De altminteri sînt opere de artă care de la început au intenționat să răscolească adîncul de pietate sau să întărească un cult magic, așa sînt, de exemplu, desenele preistorice, plastica primitivă etc. [Mircea Florian, *op. cit.*, pp. 92-93.]

Cu estomparea normativului în estetică, se primejduiește oare „universalitatea" aprecierii estetice, se lasă cîmp liber bunului plac individual, cum e, de pildă, în ordinea plăcerii și utilului. Nu credem. Estetica a izbutit să diferențieze „frumosul" de „plăcut" și de „util". [Mircea Florian, *op. cit.*, p. 104.]

Șovăiala esteticului între frumos și artă, prezentă de la primele speculații, a stăruit pînă în vremea noastră, cînd arta a ajuns să obțină prioritatea cu toată superioritatea metafizică a frumosului. Nu e semnificativ că al doilea congres internațional de estetică (Paris, 1937) s-a ținut sub egida a două discipline: „estetica" și „știința artei"? [Mircea Florian, *op. cit.*, p. 120.]

Estetica românească, prin cei mai de seamă exponenți ai ei interpretează frumosul și arta în perspectiva pe care o putem numi *gnostică*. [Mircea Florian, *op. cit.*, p. 161.]

VALOAREA ESTETICĂ. ESTETISMUL

Nu se verifică dar obișnuita opoziție dintre „existență" și valoare". Amîndouă sînt date, iar „datul" în sensul general este tot una cu „existența". Valoarea este ceva dat, nu o „temă", pentru cel ce o are sau o trăiește. acest dat — precizarea e importantă — nu e un dat psihologic, „interior", deci valoarea nu se confundă cu evaluarea sau trăirea valorii. Înseamnă aceasta că valoarea e un „quale" neatîrnat de conștiință (Scheler), că e ceva „transcendent", „absolut" (Rickert) ? Valoarea deși nu e un fapt de conștiință, un „conținut intern" presupune *o relație* între un obiect valoros și un subiect ce evaluează. Valoarea nu poate fi monopolizată nici de subiect nici de obiect, ci e relația dintre aceștia și de aceea trebuie cercetată ca orice fapt, ca orice existență. Psihologicul nu e depășit de axiologic, ci de ontologic, deci de acel aspect general care îmbrățișează deopotrivă datele psihologice, evenimentele unei conștiințe, ca și relația dintre această conștiință și lucruri, anume relația specifică prin termenii ei numită valoare. Valoarea e relația de coordonare a obiectelor și a plăcerii sau utilității lor pentru o conștiință. Dar ne-am înșela dacă am crede că în „actul" *evaluării* noi *creem* valoarea. A evalua nu e a crea valoarea, ci a o constata, anume e constatarea că un obiect are o valoare pentru conștiință.

Problema valorii posedă o intonație deosebită în estetică. Am respins așezarea pe același plan a adevărului, binelui și frumosului, oricît de neplăcut ar fi respinge-

rea pentru cei dornici de efecte retorice. Adevărul și binele nu *sînt* valori, ci *au* valoare, deci există înainte de a fi constatate ca valoare și sînt trăite ca valori pentru semnificația lor neatîrnată de valorificare. Adevărul e cunoscut și binele săvîrșit, fiindcă — neatîrnat de valoare — au fost îndeplinite anumite condiții : la adevăr o *corespondență* între vorbire și lucrurile exprimate, la bine o faptă săvîrșită spontan din iubire, din contopirea a două sau mai multe conștiințe. La frumos, situația e alta și, de aceea, în cazul acesta se poate vorbi de valoare. Frumosul *este* o valoare, în primul rînd, și are o valoare. în al doilea rînd. *Este* o valoare pentru motivul că particularitatea ei trebuie căutată în „adîncurile" conștiinței, în „trăiri", în „sentimente". De aceea, frumosul, mai mult decît adevărul și binele zguduie, farmecă, exercită asupra noastră o putere magică, asemănată de Paul Souriau cu hipnoza sau sugestia. Frumosul dăruiește omului un extaz pe care nu-l întrece decît extazul religios. „Religia frumosului", „Pancalismul", panesteticismul (M. Dessoir) își sorb puterea vitală din stratificația specifică a *stării estetice*. Tocmai împrejurarea aceasta că frumosul *este* valoare respinge teoria voluntaristă a valorii : valoarea este ce e voit sau dorit. Frumosul se va defini prin dezlipirea lui de interes și dorință, prin caracterul său „extatic". Că valoarea în genere nu e tot una cu *doritul* sau cu *dezirabilul* se învederează și în aceea că noi acordăm valoare lucrurilor pe care nu le dorim, fie și numai fiindcă le posedăm — nimeni nu dorește ceea ce posedă. [Mircea Florian, *op. cit.*, pp. 180-182.]

Este esteticul obiectiv, o stare de lucruri neatîrnată de conștiință, sau e subiectiv, o modificare a unei conștiințe individuale sau generale. Această antinomie se reduce la alta mai semnificativă pentru relația dintre artă și filosofie, întrucît aceasta din urmă pune în discuție putința unei „concepții estetice a lumii" sau a *esteticului*.

O formă secundară a antinomiei obiectiv-subiectiv este cunoscută în discuţiile altădată vii, asupra ecoului ce are arta, deci asupra numărului celor chemaţi a se împărtăşi din comorile ei. Este arta pentru toţi, cum cere Tolstoi, este arta în stare a avea un efect nemijlocit asupra oricui o admiră sau contemplă, sau arta e rezervată unei elite, unui cerc de rafinaţi care se pregătesc îndelung pentru a o primi, gusta și înțelege ? Pe alt plan, pe acela al comunicării, se repetă problema universalităţii : este opera de artă universal comunicabilă sau e rezervată numai celor culţi şi cu un gust format.

Latura secundară a antinomiei obiectiv-subiectiv are, la rîndul ei, un corolar, de asemenea, izvor nesecat de discuție, pe care îl putem cuprinde sub eticheta „moralitatea în artă". Antinomia se referă mai mult la raportul dintre artă și morală, însă are, în același timp aderențe cu antinomia : obiectiv-subiectiv. De o parte, arta și morala par a fi unite în același gînd de înnobilare prin purificare sau smulgere a ceea ce e crud, brutal, animalic în om, de altă parte, arta e, sub raport etic, neutrală sau se mulțumește doar cu un îndepărtat răsunet moral, deoarece gustăm estetic obiecte amorale, trăim o satisfacție estetică în fața durerilor, lacrimilor și nedreptăților. Nu e chiar latura întunecată și tristă a vieții tema de predilecţie a artei ?

Antinomia subalternă duce la o alta care se referă la una din definițiile frumosului și artei : este arta un joc, un act de „libertate" sau e ceva serios, organul tuturor idealurilor umane sau naționale ? Sînt în artă „numai spectatori", ca și cum viața ar fi doar o priveliște pitorească, o ficțiune scenică, un prilej de diletantism spectacular, sau e o temă aspră, o invitație de fiece clipă la fapte și luptă ? Cuvîntul de „dramă" sau „tragedie" poate fi solicitat în ambele accepții : spectacol exterior sau muncă, încordare „încercări" ce ne angajează ? Sen-

sul vieţii şi lumii stă doar în desfătarea reprezentării, în perindarea aparenţelor caracteristice, sau în încordarea dureroasă de a pune ordine în haosul evenimentelor? Sensul vieţii stă în renunţarea la orice scopuri morale pe care năzuim să le atingem sau el rezidă numai în scopurile ce ne propunem şi în munca ce o depunem pentru a le realiza? Cum se va arăta, estetismului nu i se poate lăsa numai un loc; el vrea totul sau nimic. [Mircea Florian, *op. cit.*, pp. 106-107]

PETRU COMARNESCU

(1905—1970)

Cunoscut în ultima parte a vieţii mai ales drept critic de artă, Petru Comarnescu a elaborat, în 1931, o teză de doctorat, *Natura frumuseţii în relaţiile-i cu binele (The Nature of Beauty and its Relations to Goodness*, Los Angeles, 1931). O formă prescurtată a acesteia a fost prezentată sub titlul *Les éléments esthétique de l'éthique* la Congresul Internaţional de estetică, ţinut la Paris în 1937. În 1946, apare în formă definitivă volumul *Kalokagathon, cercetare a corelaţiilor etico-estetice în artă şi în realizarea de sine.*

În acest studiu dens, Petre Comarnescu sintetizînd tradiţia clasică în privinţa inter-relaţiei etic-estetic şi o mare parte a filosofiei anglo-saxone, franceze şi române, consideră că este posibilă şi necesară o înfrăţire a valorii estetice (manifestată în artă şi viaţă) cu valoarea de bine (manifestată în realizarea de sine) prin intermediul imaginaţiei, instanţă superioară a spiritului uman.

CORELAȚIILE ETICO-ESTETICE ÎN ARTĂ ȘI ÎN REALIZAREA DE SINE

Dacă Estetica este *știința inter-relațiilor armonioase,* după cum se pretinde că este, atunci studiul realizării morale, ca proces armonios, trebuie să aibă un început tocmai aici. [Petru Comarnescu, *Kalokagathon,* București, Fundația regală pentru literatură și artă, 1946, p. 174.]

Posibilitatea extensivă a viziunei complexe este, într-un anumit sens, fericirea metafizică de care se bucură artiștii, atunci cînd își îndeplinesc funcțiunile lor creatoare. *Artistul poate crea o lume mai cuprinzătoare:* aceasta este superioritatea lui și poate tocmai în aceasta constă semnificația metafizică a calității estetice. [Petru Comarnescu, *op. cit.*, p. 54.]

Puterea intuiției e *constitutivă* de realitate și nu trebuie să fie confundată cu acele idei ale rațiunii, care, în anume înțeles kantian sînt numai orînduitoare sau regulative. Tot ceea ce s-a spus aici, în ultimele pagini, e fundat pe distincția dintre cunoașterea intelectuală și cea intuitivă. Artistul elaborînd lumea prin imaginația lui, completează sau adaugă noi viziuni sintetice la acelea ale realității perceptuale. Unii gînditori mari, printre care însuși Aristoteles, susțin că omul se eliberează de impresiile lui, elaborîndu-le în forme artistice. Noi credem că omul nu se eliberează de impresiile lui, ci dimpotrivă, ia stăpînire asupra lor, și această largă posesiune spirituală îi este fericirea sau satisfacția. Arta nu liberează eul, ci îi perfectează și îi extinde puterea. Artistul, stăpînit de febra creatoare, absoarbe în expresiile lui cît mai mult posibil din realitatea potențială a universului. În acest sens, putem vorbi de idealitatea faptului artistic.

Vrem să spunem — cu alte cuvinte — că extinderea experienței artistice este idealul imediat al intuiției umane. Desigur, deosebim împreună cu Kant, propriul sens al idealurilor rațiunii pure, ce totdeauna se bazează pe concepte determinate și slujesc ca prototip, fie pentru acțiune, fie pentru judecată — de idealurile sensibilității. Acestea din urmă sînt, de fapt, modele inimitabile sau tipare ale posibilelor intuiții empirice, dar nu ne dau nici o regulă susceptibilă de definiție sau examinare. [...]

În integralitatea lui, Frumosul nu poate fi vis, deși poate cuprinde în domeniul său o seamă de visuri. Cuprinzînd în expresia lui și visul — actul estetic se arată a fi *oglinda intuitivă a universului*. Imaginația permite spiritului să obțină o mai largă viziune relațională a lumii. Aici, mai mult ca oriunde idealitatea constructivă a eului își dovedește forța și superioritatea. Aici este punctul de întîlnire dintre Estetică și Metafizică, deoarece aici Frumosul se află la punctul unde realizarea-de-sine apare ca o imagine-ideal, distinctă și clară — dincolo de viziunea universului ca un tot rațional. Dacă frumosul este *expresia instinctului formativ uman* — și tot ceea ce am spus pînă acum ne-a condus spre această concluzie — atunci pînă și viziunea intuitivă a eului realizat este un act estetic, ce poate servi drept schemă pentru rațiune și voință, pentru o realizare practică. Dar aici intrăm într-o nouă ordine de idei și trecerea de la o imagine estetică a eului realizat la o bună voință rațională nu este numai cantitativă, ci calitativă, Etica fiind orînduită de concepte. Poziția noastră arată, totuși, că actul estetic implică și actul etic. Dar această chestiune va face subiectul capitolului nostru următor.

Reîntorcîndu-ne la chestiunea privind natura Frumosului, credem că arta internă și frumosul sînt identice, de vreme ce amîndouă sînt produsul activității noastre. Primul nostru capitol privind relațiile dintre natură și artificialitate, sau descoperire sau invenție, a pregătit înde-

ajuns pe cititor cu tratarea idealistă a acestei probleme. Eul, avînd și perspectiva lui proprie și fiindu-și propriul său centru, tot ceea ce vede este ideea lui. Dacă este așa, atunci „frumosul natural" sau „fizic" nu-i decît imaginea lui, produsă de unele entități „de natură inscrutabilă". Mai mult încă, frumusețea spirituală este frumusețea eului. Dar poate că o cercetare psihologică sau epistemologică a noțiunii de imaginație ar clarifica mai bine afirmația noastră că frumusețea e produsul eului. [Petru Comarnescu, *op. cit.*, pp. 55-56.]

Am văzut că imaginația este expresia impresiilor noastre și nu expresia expresiilor noastre. Imaginația, fiind o activitate fundamentală a ființei noastre, începe cu intuiția lumii externe, ca și cu conștiința eului. În acest sens, imaginația este intuiția vieții și conștiința eului. Imaginația este continuă, pentru că altfel nu am putea avea unitatea existenței noastre sau simțămîntul continuu al prezenței noastre în lume. Imaginația, ca activitate sintetică, exprimă natura ființei organice, care posedă simțuri. În imaginație, lumea e coordonată pentru acțiunea noastră. Imaginația include percepția și memoria, deoarece ele sînt, de asemeni, produse mentale sintetice. Deși deosebite — ele cooperează în viața de toate zilele.

Dacă e așa, atunci imaginea își are realitatea ei proprie și deosebirea dintre o aparență ideală sensibilă și percepție este doar o deosebire de grad. Amîndouă sînt reale, dar de grade deosebite. Acest fapt este foarte însemnat și foarte relevant pentru natura artei. Pentru sălbatic ca și pentru copil, imaginația are valoare în raport cu gradul ei de realitate. De îndată ce copilul descoperă o mistificare, el nu mai e interesat în lumea imaginației lui. Aceasta vroia să spună profesorul Hoernlé cînd afirma

că toate obiectele imaginative au tendința să fie acceptate ca reale. Și-i mai cu seamă adevărat pentru natura activității artistice. În consecință, a spune împreună cu Konrad Lange că arta e o iluzie conștientă — e un nonsens. Artistul crede în arta lui și o ia drept reală, după cum filosoful își ia în serios ideea, iar omul de știință experimentele. [Petru Comarnescu, *op. cit.*, p. 67.]

Într-adevăr, credem că imaginația e o facultate puternică a simțului metafizic omenesc. Înțelegem prin aceasta, puterea sintetică a spiritului nostru de a-și extinde, dincolo de orice limite sau constrîngeri, viziunile-i lăuntrice. În acest sens, faptul sau actul artistic (găsim că e preferabil să-l denumim act, deoarece astăzi faptul are un înțeles concret exterior) este oglinda universului. În acest sens, activitatea estetică este liberă și în mod conștient încearcă să cuprindă întreaga realitate, ajungînd uneori la iluzia că, într-adevăr, stăpînește totul. Și, tot în acest sens, arta este o activitate, care ar putea fi numită perfecție sau excelență deoarece conține mai multe posibilități de fericire și seninătate decît orice altă activitate, prin completitudinea-i continuă pe care unii o numesc perfecție.

Această expresie estetică are, în concepția noastră filosofică, *mutatis mutandis,* funcția largă și dinamică pe care o are gîndirea în sistemul hegelian. Ea este universală, naturală și tot atît de îndelungată ca și viața omului. *Este viața însăși în liberă acțiune.* Aristoteles a înțeles perfect aceasta, cînd a spus, în *Poetica* lui, nu numai că Frumosul depinde de măreție și ordine, dar și că „tragedia este o imitație, nu a omului, ci a unei acțiuni și a vieței, iar viața consistă din acțiune, iar scopurile ei sînt un mod de acțiune și nu o calitate".

Arta tinde să exprime sau să trăiască universalul și totul poate fi exprimat în domeniul ei, deoarece întreg

eul este implicat. Această posibilitate bogată și variată a făcut pe unele spirite să gîndească, fie ele Sf. Francisc din Assisi sau G. Th. Fechner — că lumea frumosului este expresia vizibilă a bunătății lui Dumnezeu și chiar viziunea lui.

Desigur că noi luăm aceste păreri mai mult ca niște metafore semnificative, deoarece arta se află în sfera temporalului, a schimbării, a devenirii. Obiectivată — ea poate pretinde o relativă imortalitate — dăinuind mai mult decît viețile indivizilor. Dar și aceasta este discutabil, deoarece atît de puține opere de artă pot face față distrugerii secolelor și declinului materialului. [...]

În orice caz, considerăm frumosul ca o străduință și dezbatere metafizică în care spiritul își poate aprecia imediat activitatea lui clară. Se pare că în viața practică oamenii nu au nevoie de întreg, ci doar de aspecte definite de acțiune, în care lucrează cu un anumit scop. Dimpotrivă, viața imaginației pare să fie o largă oglindă a universului și tendința-i naturală este clara îmbogățire a acestei oglinzi.

Creînd, sîntem noi înșine și ne exprimăm, în mod real, puterea noastră metafizică de a îmbogăți realitatea. Arta este participare la totalitatea naturii, deoarece pune în relație imediată sau leagă spiritul uman cu totalitatea sau întregul mereu în îmbogățire. În perspectiva monadică, arta e o completitudine esențială. Este experiența însăși pe care monada sau individul o exprimă față de sine și pentru sine. Este spiritualitate imaginativă sau, cu alte cuvinte, manifestarea misiunei sau instinctului formativ, care durează atît cît durează și această tainică mișcare care este viața omenească și care ne îngăduie nouă, biete fire de nisip, să iradiem atîta frumusețe, așijderea viziunei erechteionice a fecioarelor Greciei în forma unei coloane, așijderea imaginei unui copac trăind într-o perfectă coloană de granit roșu, cu capitelu-i frunză de palmier, înălțîndu-se în lumina cerului, lumină

pe care Cezar Frank o credea existînd aevea în cheia lui Fa diez major. [Petru Comarnescu, *op. cit.*, pp. 86-88.]

Valorile Esteticei constau în înfăptuirea actului estetic sau al unei clare expresii — imagini. Valoarea Eticei, pe de altă parte, constă în conduita etică sau într-o clară expresie clară ori activă. După cum nici o valorificare estetică nu este posibilă fără activitatea conștientă a imaginației libere sau a Frumosului, tot astfel nici o valorificare etică nu poate exista fără de principiul suprem al Binelui. [Petru Comarnescu, *op. cit.*, p. 91.]

Dacă prin morală înțelegem călăuzirea voinței prin rațiune, iar, de altă parte, o înțelegere a vieții, nu putem înlătura concluzia că Frumosul este o parte din Bine, partea lui dinamică și constructivă. Rațiunea singură nu poate face nimic. [Petru Comarnescu, *op. cit.*, p. 135.]

Dacă socotim viața noastră ca *o operă de artă realizabilă* va trebui să explicăm cum se poate ea îndeplini și cînd putem vorbi cu adevărat de o realizare-de-sine. [Petru Comarnescu, *op. cit.*, p. 154.]

Am definit mai înainte Binele, ca fiind orice calitate sau condiție care este apreciată și de care ne bucurăm în mod imediat. Frumosul — am argumentat — este un aspect al Binelui. Ceea ce încercăm să traducem în activitate concretă este satisfacția sau plăcerea spirituală, pe care o avem în actul pur al imaginației. Situația este similară și pentru Adevăr — Adevărul este o certitudine logică, pe care încercăm să o traducem în activitate concretă, adică încercăm să lucrăm cu ea sau să o aplicăm particularului. În consecință, voința este tot atît de importantă în Estetica practică, precum și în Logica practică. Voința este subordonată spiritului, iar selecțiile ei constituiesc aspectul concret al realității. Orice fel de

construcție este estetică pentru că urmează facultatea imaginației, a cărei activitate continuă este aceea de a crea noui imagini și percepții. A fi însemnează a fi imaginat și perceput. Orice fel de gînd, anterior acestei construcții, este pur logic. Realitatea concretă este locul unde se întîlnesc gîndirea și imaginația (imaginația liberă sau estetică și imaginația perceptivă), cu ajutorul voinței. Frumosul și Adevărul sînt în consecință, izvoare ale Binelui activ din existența noastră.

Etica este, prin excelență, Binele numai pentru că activitatea sa constă într-o dreaptă acțiune de cooperare a rațiunii, imaginației și voinței.

Acțiunea, după cum o caracterizează Blondel, este principiul sintetic al realității, sau expresia sintetică a realității — prin viața monadelor — care oglindesc în ele întregul univers. Acțiunea prezintă două aspecte de egală importanță. Unul este motivarea sa interioară, care este etic, prin excelență ; celălalt este realizarea sa, care este estetic prin excelență. Primul este voință cîrmuită de rațiune ; celălalt este construcția sa imaginativă. Orice element din viață, așadar, fie el cunoștință, artă, maniere sau atitudini morale, este frumos, cînd se dezvoltă armonios și clar. Pe de altă parte, orice element din viață este bun din punct de vedere etic, cînd conduce spre acest proces armonios.

Din punct de vedere metafizic, valorile vieții nu pot fi separate, deoarece sînt aspectele esențiale ale fiecărei creaturi. De asemenea, nu pot fi separate în aspectul practic al vieții, întrucît fiecare acțiune poate fi, in același timp, frumoasă, bună și adevărată. Viața și expresia-i cea mai înaltă, personalitatea, adună laolaltă atîtea elemente. Imaginația, ca pur act estetic, nu se interesează de implicațiile morale ale expresiilor ei libere. De asemeni, nici cunoașterea nu se interesează, în ceea ce include sau exclude, de ceea ce este bine sau

rău. Și, totuși, amîndouă sînt bune, deoarece conduce spre armonie și adevăr, cînd sînt obiectivate în acțiunea și contemplația oamenilor.

Dacă puterea omului ar fi nelimitată, probabil că el nu ar avea nevoie de sens moral. Libera aprehensiune a frumuseții, sau forma expresiei-imagine estetică și cunoașterea de sine, sub forma rațiunii și a judecății, ar fi atributele sale, și ca atare bune, deoarece ele i-ar permite să se bucure și să se aprecieze pe sine. [Petru Comarnescu, *op. cit.*, pp. 155-156.]

Adevărul, Binele și Frumosul își primesc adevărata lor valoare definitivă în valorificarea numită realizare-de-sine. În acțiunea personală putem găsi echilibrul, pentru că echilibrul — s-a spus adesea — nu este nimic decît o *acțiune armonioasă*. Științe ca Logica, Etica și Estetica, pot afirma și asuma, din motive metodologice, și pe cale analitică, autonomia acestor valori. Dar într-o încercare metafizică, așa cum este aceasta, care, în cea de a doua parte, se silește să arate cum poate fi o existență frumoasă și dreaptă în care valorile să coopereze cît mai strîns și mai intim — avem de urmat conexiunile dintre valori, mai mult decît diferențele dintre ele.

Tratînd despre natura frumuseții, nu am vorbit aproape deloc despre plăcerea sau bucuria ce o produce; și aceasta pentru simplul motiv că însoțirea hedonică, deși importantă, nu este un element constitutiv al frumuseții, ci derivă din ea. Plăcerea este prezentă în fiecare străduință izbutită a noastră, iar durerea se află în fiecare străduință neizbutită. Plăcerea poate fi găsită și în imaginație, și în cugetare, și în artă și în muncă.

Am evitat, de asemeni, cu grijă, de a defini valoarea Frumosului, în termenii simțirii sau chiar ai dorinții, întrucît aceste elemente nu sînt caracteristice pentru valoarea estetică, ci pentru toate valorile, sau mai bine zis, ele sînt rădăcinile psihologice din care activitatea

umană își trage practica de a valorifica. [Petru Comarnescu, *op. cit.*, pp. 157-158.]

Teoria noastră asupra Frumosului, cerînd o continuă activitate de exprimare a impresiilor sub formă de imagini, nu întîmpină astfel de dificultăți, deoarece imaginația este o activitate liberă, permanentă și mereu spirituală, în care subiectul nu este niciodată despărțit de obiectul său, adică spiritul nu este niciodată despărțit de imaginile sale interioare. Și chiar cînd este vorba de obiectivarea imaginilor noastre, selecția sau alegerea elementelor care trebuiesc concretizate posedă obiectul potențial, astfel că descriind partea afectivă a acestui proces, nu-i aducem o adevărată explicație. Rațiunea alege din imaginile exprimate pe acelea care sînt mai relevante prin claritatea și distincția lor. Claritatea este un motiv pozitiv și constructiv pentru obiectivarea estetică. Valoarea ei nu poate consta numai în simțirea stîrnită de aceste imagini, nici numai în dorința unei imagini concretizate, deși nu se poate tăgădui că amîndouă, și simțirea și dorința, intră în acest proces.

Ni se pare că valoarea înseamnă mai mult *satisfacția funcțiilor noastre constitutive*, oricare ar fi ele. [Petru Comarnescu, *op. cit.*, pp. 158-159.]

VALOARE ÎNSEMNEAZĂ TOTODATĂ ACȚIUNE ȘI CONTEMPLAȚIE

Pentru a aprecia sau a ne bucura de calitățile date nouă sau semenilor noștri, trebuie să avem, prin contemplație, simțămîntul lor imediat. Contemplația ne relevă ceea ce are valoare, în sensul de bun, adevărat,

frumos, dar acțiunea îi verifică valoarea prin satisfacția conferită. Valoarea este experiență, sau mai bine zis *expresie satisfăcută*. Rațiunea este o valoare, așa cum este și imaginația. Una este o valoare de cunoaștere, cealaltă estetică. Etica este o valoare complexă, rezultatul cooperării dintre rațiune, imaginație și voință sau concepte, imagini și iubire. [Petru Comarnescu, *op. cit.*, pp. 162-163.]

Acțiunea trece în fiecare moment în obiect de contemplație, intrînd în trecut. Contemplația ține și de viitor, procurînd noui țeluri acțiunii. Contemplația este viziunea întregii noastre idealități, sprijinită de imagini, concepte și dorinți. Memoria și imaginația îi sînt principalele elemente constitutive. Contemplația vede sufletul, dincolo de acțiunea prezentă. Este expresia-imagine a sufletului, dincolo de acțiunea prezentă. Ea vede pentru a vedea ceea ce devine după ce a văzut pentru acțiune.

Acțiunile se pot imita mai ușor decît contemplațiile lor. Contemplația este interioară și unică pentru fiecare individ și-i relevă adevărul ființei sale. În contemplație, *sîntem* noi înșine și nici o imitație a celorlalți nu poate să schimbe sau să sporească *adevărul nostru*. Contemplația este mai mult decît un act estetic, pentru că ea caută și înțelege prin simțire, imaginație și gîndire, destinul nostru și căile sale. Contemplația, spre deosebire de acțiunea practică, însemnează activitate spirituală exemplară, discriminînd din viața noastră interioară ceea ce este mai valoros și mai necesar. Contemplația ne relevează obligațiile sau necesitățile ființei noastre. Un om care contemplă știe să facă distincție între *valorile eficiente și cele finale*. Contemplația implică întreaga noastră ființă și relevîndu-ne pe noi, nouă înșine, cercetează toate exagerările, greșelile, imperfecțiile. În seninătatea ei, vedem acțiunile noastre trecute și viitoare și

astfel le putem compara și corecta, cu ochi de constructori. Contemplația este, în ultimă analiză, piatra de încercare a frumuseții și a dreptății. În contemplație le avem pe toate și noi sîntem în toate. Între empatie și contemplație există o continuitate, pentru că ne găsim participînd *în* și *cu* întreaga lume. Contemplația este măsura omului, ca unitate întreagă. În latura-i mistică, individualitatea pare să se anuleze, ca și în empatie și totuși contemplația nu aduce numai o sporire a senzualității în simțire, dar și o dorință de armonie, de unitate în varietate. Contemplația ne oferă nu numai imperativul datoriei și misticismul dragostei, dar și un alt fel de imperativ : *crează-te astfel încît în toate acțiunile tale, în toată varietatea experienței tale, să fii o unitate armonioasă, adevărată, dreaptă și frumoasă pentru tine însuți și pentru ceilalți.*

Un suflet nu poate fi frumos în simplitatea sa, ci numai în armonia elementelor sale, în justa proporție a manifestărilor sale, în substanțialitatea expresiilor sale. [Petru Comarnescu, *op. cit.*, pp. 163, 164, 165.]

LIVIU RUSU

(1901)

Estetician de formație filosofică, excelent cunoscător atît al direcțiilor esteticii franceze cît și a celei germane a secolelor al XVIII—XX-lea ca și a întregii istorii universale a filosofiei frumosului și artei, Liviu Rusu a elaborat încă de tînăr lucrări ce-au intrat în circuitul mondial de valori. Astfel, teza sa de doctorat *Essai sur la création artistique. Contribution à une esthétique*

dynamique, apărută în 1935, este practic, citată ca lucrare de referință în domeniu în marile tratate de estetică, teoria artei și literaturii din străinătate, de atunci sau de mai tîrziu. Înaintea lui Alexandru Dima este preocupat de arta populară dintr-o perspectivă filosofică (vezi *Le Sens de l'existence dans la poésie populaire roumaine* (1935) ce va fi concretizată în lucrarea *Estetica poeziei lirice* (1937). Încă din primul studiu menționat, Liviu Rusu elaborează o teorie articulată asupra esenței creației artistice, teorie ce va fi apoi dezvoltată și corectată pe parcurs în ulterioarele cărți, mai ales în *Logica frumosului* (1946). Conceptul de „eu originar" joacă un rol esențial în argumentația sa. Însăși definiția frumosului trebuie să plece de la premisa „unității esențiale a eului originar", care, după autorul *Logicii frumosului* prin atitudinea estetică ascunde „sufletul omenesc în mod integral". În aceeași ordine de idei, se vorbește în *Estetica poeziei lirice* de „forma originară" ca element definitoriu al eului originar.

Liviu Rusu s-a impus în mod incontestabil în istoria gîndirii noastre estetice prin perspectiva axiologică pe care a dezvoltat-o într-un mod foarte concret și organizat în ultima dintre lucrările amintite (1946). Pe linia marii tradiții filosofice se susține ideea esteticii ca știință a frumosului, iar în continuare, dezvoltînd principalele cuceriri ale axiologiei vremii, într-un mod propriu, se pleacă de la premiza că orice fenomen estetic implică o valoare, ceea ce înseamnă că, în cadrele esteticii „noțiunea de frumos este sinonimă cu noțiunea de valoare estetică". În același context, problematic și în prelungirea acelorași opțiuni de principiu, Liviu Rusu arată că estetic nu poate fi decît ceea ce este *frumos*, iar *urîtul*, luat în sens de categorie estetică de sine stătătoare, este, de fapt, ceea ce în estetică s-a numit în mod obișnuit „caracteristic" și „expresiv". Frumosul sinonim cu valoarea estetică este definit în relație cu celelalte două tipuri de valori *dignitative — adevărul* și *binele*, numai că, în timp ce acestea se caracterizează esențialmente prin *transgredientă* și *heterotolie*, frumosul, la rîndul lui, ca sinteză sui-generis a acestora, ca valoare *coniectivă* se caracterizează prin imanență, prin *autotelie*.

Este deci evident, va concluziona Liviu Rusu că, în timp ce adevărul ne arată ceea ce este, iar binele ne arată ceea ce trebuie să fie, *„frumosul ne arată ceea ce este sub forma cum trebuie să fie"*.

Considerînd frumosul ca fenomenul estetic de bază, Liviu Rusu distinge trei genuri ale frumosului : *simpatetic* (stăpînit de armonie ușoară), *echilibrat* (caracterizat prin gravitatea mai accentuată a armoniei) și *expresiv* (în care tendința dominantă este aceea de impetuozitate).

În ultimele decenii, Liviu Rusu a luat poziție în reevaluarea critică, obiectivă a lui Titu Maiorescu (încă din 1963). Punctul său de vedere s-a dovedit a fi fertil și pentru alți esteticieni în ultimii ani.

Am reprodus folosind ediția din 1937 pentru *Estetica poeziei lirice* și cea definitivă, din 1968, a *Logicii frumosului*, cîteva paragrafe și idei care să dea pe cît posibil proba despre valoarea contribuției sale la afirmarea și dezvoltarea esteticii românești.

FORMA ORIGINARĂ

Dacă destinul poetic consistă în structurarea neîncetată a tainițelor eului, trebuie să precizăm că scoaterea în evidență a fondului originar nu este cu putință fără închegarea lui într-o anumită formă. Fără fondul originar, rămîne haotic, or eul se scrutează tocmai din nevoia de a-și clarifica o axă existențială, din nevoia de a-și sesiza destinul spiritual în mijlocul tensiunilor lăuntrice. Această axă nu se poate dobîndi fără puterea ordonatoare a formei. De aceea, nevoia de o formă este în fond nevoia de organizare a interiorității haotice într-o viziune unitară. Străduința după o formă ia aceeași sem-

nificație de destin ca și persistența adesea morbidă într-un fond originar revelator de sensuri ascunse.

În estetica mai veche se făcea o deosebire fundamentală între „formă“ și „fond“. Se iviseră chiar două mari curente, unul care reducea arta la o problemă de formă, altul care nu vedea în ea decît o problemă a fondului. Însă dacă fiecare din ele găsea argumente teoretice suficiente ca să se mențină timp destul de îndelungat, în schimb, ele erau neputincioase cînd se apropiau de fenomenul artistic concret. Aceasta din motivul că fiecare din ele se mărginea la considerații cu totul unilaterale.

Față de unilateralitatea acestor teorii s-au ivit și tendințe de împăcare a lor. Era clar că orice operă de artă are o anumită formă, dar tot așa de clar era că, în același timp, opera respectivă exprimă ceva. Prin urmare, într-o operă de artă găsim atît formă, cît și fond. Concluzia : opera de artă exprimă un fond într-o anumită formă. Nu s-ar putea spune nimic împotriva acestei concluzii, dacă n-ar fi arbitrară legătura ce se face între fond și formă. Opinia curentă, în parte răspîndită și astăzi, era că artistul elaborează mai întîi un fond, o idee, o viziune, pe care apoi încearcă s-o verse, s-o întrupeze într-o anumită formă. Aici este punctul vulnerabil și în direcția aceasta trebuie să ne îndreptăm în legătură cu poezia lirică.

Este fundamental greșit să se creadă că fondul se elaborează independent de formă [1]. Forma nu e ceva exterior fondului și care i s-ar putea suprapune, ci este ea însăși rezultatul unei trăiri. Și anume, trăirea care elaborează forma este aceeași care ne dezvăluie și fondul originar. Pentru aceea vorbim despre o formă originară : fiindcă ea se ivește din același substrat originar ca și

[1] În lucrarea noastră asupra creației artistice am analizat pe larg această problemă.

fondul. Cînd poetul se zbate în matca eului căutînd un sens ca punct de reper, el se zbate fiindcă este muncit de un vîrtej haotic. Existența lui spirituală cere în mod imperios stăpînirea acestui vîrtej, cu alte cuvinte, să introducă o ordine înăuntrul lui. Cînd eul scrutează în adînc, el caută un sens care ar putea servi drept axă în jurul căreia vîrtejul lăuntric s-ar putea cristaliza. Găsirea sensului înseamnă pentru eu găsirea axei ordonatoare, adică înseamnă, în același timp, cristalizarea interiorității într-o formă. Fiindcă o formă nu este altceva decît un echilibru între diferite tensiuni contrare. De aici reiese că în momentul în care eul tinde spre un sens adînc, adică spre dezvăluirea fondului originar, el face din nevoia de a găsi o formă care să-i echilibreze interiorul haotic. El se scrutează după un sens fiindcă are nevoie de o formă. Iar în momentul în care în adîncimi a descoperit sensul căutat, înseamnă că a găsit axa ordonatoare, adică și-a găsit forma care va întrona echilibrul cuvenit în vîltoarea pornirilor lăuntrice. Trebuie deci să acceptăm în mod deosebit că găsirea sensului originar nu înseamnă ceva deosebit de clarificarea formei : numai prin constrîngerea formei a fost posibilă găsirea fondului originar, iar forma, la rîndul ei, se ivește numai prin elaborarea fondului.

Acest proces se petrece dintr-o necesitate existențială. Fiindcă nimic nu este mai potrivnic spiritului omenesc decît constrîngerea de a mocni într-o stare haotică, lipsită de perspectivă. Haosul este moartea spiritului. Forma are deci un rol liberator din această stare. Din cauza aceasta străduința lăuntrică de a cristaliza un sens prin închegarea unei forme este un mod de a exista, este o problemă existențială. Întreaga elaborare a operei lirice nu este pentru poet — ca și pestru orice creator de artă — ceva ce s-ar petrece alături, paralel de viața lui obișnuită, ci este o formă de a-și trăi existența. Opera lui nu

e ceva ce răsare din viața lui ca un reflex sau ca un surplus, ci este modalitatea de a-și trăi viața, este forma lui de viață [1]. Acesta este motivul pentru care, dacă acceptăm în modul de mai sus importanța formei, nu riscăm să cădem în formalismul vechi și perimat. Fiindcă însăși existența poetică ascunde în straturile ei primare această năzuință spre o formă. Cînd încearcă să o realizeze, ea nu face altceva decît duce la îndeplinire o însușire originară.

În unele din vechile concepții, forma era considerată ca un adaos la un fond deja elaborat. Prin urmare, ea conta numai ca o problemă de tehnică poetică, ca un meșteșug care nu prea are de a face cu ceea ce vizează valoarea spirituală a operei, Or, în sînul operei de artă, care formează o unitate strînsă, nimic nu se întîmplă ce ar avea o importanță secundară. Tendința de a degaja o formă este tendința care singură ne face accesibilă o operă de artă. Numai prin această tendință se centralizează năzuințele variate ale interiorității, prin consistență și ne devin accesibile. Fără puterea centralizatoare a formei agitațiile interioare s-ar zbate întîmplător, după voia hazardului. Abia prin formă se imprimă interiorității ceva durabil, numai prin ea se cristalizează din convulsiile trecătoare un sens permanent. Iar de aici o concluzie foarte firească : sensul adînc al unei opere de artă ni se poate înfățișa în întregime numai în momentul în care și forma ei va fi complet elaborată. Neajunsurile formale vor fi semnul evident al unei inconsistențe interioare. Forma ne face accesibil fondul, fiindcă acesta se vădește în măsura tensiunii formale, iar insuficiența formală fatal derivă din neputința de a clarifica sensul originar în toată amploarea lui. Într-o poezie de o înaltă

---

[1] Idei deosebit de prețioase se găsesc în privința aceasta la Fr. Gundolf, *Goethe*, Berlin, 1921. Întreaga introducere este consacrată acestei probleme.

valoare estetică pînă și cele mai mici trăsături formale trădează anumite secrete ale sensului ascuns și invers, nu există tresărire interioară care nu și-ar găsi echivalentul formal. Amănuntele formale, în cazul că au legătură organică cu întregul, sînt un semn vizibil al amănunțimii cu care a fost elaborat fondul originar, care, în consecință, va impresiona cu atît mai copleșitor. Forma nu ne „transmite" o interioritate, ea o conține, fiindcă interioritatea însăși a putut prinde consistență numai grație tendinței formative originare [1].

Forma nu este altceva decît mijlocul de organizare al interiorității. [...] Numai în modul acesta devine viziunea internă ceva supraindividual. Spiritualitatea niciodată nu s-ar putea dezvolta, dacă frămîntarea haotică din interior n-ar putea fi stăpînită. Cu cît se va cristaliza mai bine haosul, cu atît va fi mai consistentă spiritualitatea vieții interne. Prin urmare, varietatea formelor artistice și intensitatea tensiunii lor nu este semn de mecanizare, ci dimpotrivă semnul cel mai evident al unei adînci vitalități spirituale. Aceasta bineînțeles cu o condiție : ca formele să fie elaborate din interior, adecă să avem de a face cu forme originare.

Problema formei este deci o problemă de entelehie. Grație acesteia sensurile conținute în mod potențial în substratul cel mai adînc al vieții spirituale se unifică într-o singură concepție sau viziune. Vîrtejul interior prinde consistență și dintr-un clocot cu momente de-a pururi schimbătoare devine o prezență.

Forma are deci, prin însăși originea ei, un triplu rol : primul, și cel mai important, de a da unui sens haotic o unitate substanțială, de a descifra fondul originar, consolidînd în felul acesta existența eului ; al doilea, de a întrupa acest fond originar pe care felul acesta ni-l face

---

[1] Despre tendința formativă vezi, între altele : W. Stern, *Wertphilosophie*, Leipzig, 1924.

accesibil ; al treilea, de a izola sensul pe care l-au întrupat celelalte date ale lumii externe, dezvăluindu-ne astfel înțelesurile unei lumi proprii [1]. În fiecare sforțare este conținută această triplă directivă, care în realitate formează o unitate strînsă.

Rolul creator al formei pentru opera de artă în genere este, prin urmare, vădit. În structura originară a poeziei lirice însă el ia o importanță deosebită. Într-adevăr, în nici un alt gen literar forma nu este un factor atît de hotărîtor. Motivul e în însuși procesul de cristalizare a viziunii eului liric, care trăind în mod specific fondul originar al interiorității sale, va trăi tot în mod specific închegarea acestei interiorități și afirmarea ei sub o formă concretă.

Ne amintim că spre deosebire de atitudinea epică și dramatică, cea lirică se reduce, în esență, exclusiv la interioritatea eului. Eul revărsîndu-se numai asupra sa însuși, nu are nici un punct de reper exterior, va trebui să găsească totul în interior. Or aici nu găsește alt punct de sprijin decît forma pe care și-o făurește. Din cauza aceasta în nici un gen literar forma nu este așa de plină de tensiuni ca în genul liric. În genul epic și dramatic există puncte de reper în evenimentele și acțiunile relatate, care deși sînt și ele complet filtrate prin adîncimile eului, totuși, oferă o posibilitate de divagare pentru eu. O astfel de divagare în poezia lirică nu există. Poezia lirică nu relatează despre evenimentele externe, în care eul ar putea să se absoarbă. Eul liric nu poate face altceva decît să se biciuiască pe sine însuși pînă ce se va cristaliza numai cu ajutorul mijloacelor din interior. Din acest motiv forma poeziei lirice este, în mod fatal, cea mai pură, cea mai puțin alterată de fapte externe ca atare. Este o formă de dragul formei, în care nu vibrează de-

---

[1] Idei importante în direcția aceasta la Heinrich Lützeler, *Einführung in die Philosophie der Kunst*, Bonn, 1934.

cît nedefinitul interiorității. Ea este o compensare a conținutului mai vag. Echilibrul intern dintre elementele ei componente, precum și echilibrul lor exterior sînt desăvîrșite pînă a se transforma într-o armonie. Nici într-un alt gen nu găsim o așa de impunătoare armonie formală. Într-adevăr, ce sînt ritmul, rima, muzicalitatea versului, expresia figurată, consonanța fie exterioară, fie interioară, a silabelor, a cuvintelor, a imaginilor și, în sfîrșit, a înțelesurilor? — consonanța lor momentană și unanimă într-un singur ton organic? Nu sînt decît mijloace pentru construirea unei armonii unice, decît acordarea căutată a unor sunete disparate, pentru a obține, din vibrarea lor simultană, un mic sunet simfonic, un acord formal perfect. Eul liric neavînd un conținut obiectiv precis, are nevoie de un contur precis, altfel s-ar consuma în convulsiuni infinite. La toate acestea se adaogă proporțiile reduse ale poeziei lirice, de o importanță capitală din punct de vedere formal. În acest fel, raportul reciproc al părților componente nu numai că formează o armonie, dar este și cel mai strîns. Poezia lirică se prezintă sub forma cea mai concentrată, părțile ei converg către un punct central în modul cel mai direct, spre deosebire de genul epic și dramatic, în care, din cauza întinderii incomparabil mai mari, forma este cu mult mai labilă. [Liviu Rusu, *Estetica poeziei lirice*, Cluj, Editura Institutului de Psihologie al Universității, 1937, pp. 45-51.]

[FRUMOSUL SINONIM CU VALOARE ESTETICĂ]

Convingerea noastră este că atît tendința de a restrînge sfera frumosului, cît mai ales tendința de a elimina acest concept din domeniul esteticii, sînt neîntemeiate. După părerea noastră, frumosul este pur și sim-

plu fenomenul estetic de bază, el formează obiectul esteticii. Revenim deci la vechea idee, că estetica este știința frumosului. Iar această noțiune implică cu aceeași îndreptățire atît frumosul artistic, cît și frumosul natural.

De asemenea, sîntem de părere că orice fenomen estetic implică o valoare, ceea ce înseamnă că în cadrele esteticii, noțiunea de frumos este sinonimă cu noțiunea de valoare estetică.

De aici rezultă că toate problemele esteticii sînt, în fond, probleme parțiale ale valorii fundamentale care este frumosul. Dacă de exemplu, se vorbește despre așa-zisele categorii estetice, acestea, de fapt, nu sînt altceva decît diferite categorii ale frumosului. Iată pentru ce credem că este greșit să se vorbească despre falimentul frumosului. [Liviu Rusu, *Logica frumosului,* București, E.L.U., 1968, pp. 7-8.]

Frumosul este o valoare, una din valorile superioare și fundamentale spre sesizarea cărora tinde omul. [Liviu Rusu, *op. cit.*, p. 15.]

Frumosul este una din *modalitățile existențiale* ale omului și ca atare, alături de adevăr și bine, condiția înălțării și perfecționării sale. [Liviu Rusu, *op. cit.*, p. 22.]

Estetic nu poate fi decît ceea ce este frumos. Urîtul este ceva respingător, în timp ce frumosul este, prin excelență, atractiv. Ceea ce se înțelege prin urît, luat în sens de categorie estetică de sine stătătoare, este de fapt ceea ce în estetică în mod obișnuit s-a numit „caracteristic" și „expresiv". [Liviu Rusu, *op. cit.*, p. 24.]

Frumosul nu este uniform, ci prezintă o anumită variație. Așa se ivesc categoriile frumosului sau categoriile estetice. Iar lucrul pe care trebuie să-l accentuăm în mod deosebit este că această varietate a frumosului

nu se ivește întîmplător, după voia hazardului, ci în conformitate cu anumite norme inerente. Din acest motiv se poate vorbi despre o logică a frumosului. [Liviu Rusu, *op. cit.*, p. 25.]

Frumosul este, fără îndoială, o prezență, el ni se oferă așa cum *este*, cum ființează, cum există, el nu vizează spre ceva ce trebuie realizat. Deci, din acest punct de vedere, el are afinitate cu adevărul. Dar, în același timp, el ne mulțumește, ceea ce înseamnă că sîntem împăcați cu el, el corespunde aspirațiilor noastre, nu lasă nimic de dorit dincolo de felul cum se prezintă. Din acest punct de vedere, el are afinitate cu binele. Fiindcă bună este acea faptă care ne dă conștiința că am făcut așa cum a *trebuit să facem* — indiferent că această faptă, oricît ne-ar mulțumi, implică firul ascuns al nemulțumirii, care duce la alte fapte cu aceleași cerințe normative. Prin urmare, frumosul prezintă afinități și cu binele. Este deci evident : în timp ce adevărul ne arată ceea ce este, iar binele ne arată ceea ce trebuie să fie, *frumosul ne arată ceea ce este sub forma cum trebuie să fie*. [Liviu Rusu, *op. cit.*, p. 38.]

Caracteristica de bază a frumosului este acea *unitate de varietate [...]* Prin scoaterea în evidență a unității, frumosul ne familiarizează cu un aspect mai profund al lumii date. Realitatea empirică se compune din aparențele individuale ale lumii. Unitatea este și ea o realitate, însă ea zace la *baza* lucrurilor și aparențelor, în *adîncul* lor. Expresia acestei unități este tot o realitate, însă o realitate mai adîncă : o numim *realitate estetică*. Deci, spre deosebire de realitatea empirică, în care predomină individuația, realitatea estetică ne înfățișează profunzimile lumii în care domină unitatea. [Liviu Rusu, *op. cit.*, p. 56.]

În lumea esențelor domină acordul, fiindcă trăsăturile esențiale de la baza existenței n-ar putea forma o unitate armonică, adică o coerență identică cu ea însăși, dacă n-ar fi pătrunsă de o perfectă potrivire între parte și tot. Acest acord cu sine însăși al unității indestructibile este dovada fundamentală a facturii logice de care este stăpînit frumosul. [Liviu Rusu, *op. cit*, p. 57.]

Specificul atitudinii estetice este că în ea eul originar, adică unitatea nucleară, ajunge în stare de dominanță. În timp ce în viața de toate zilele, în fața obiectelor obișnuite, eul nostru se manifestă ca o subiectivitate diferențială, cu trebuințe, tendințe, instincte ce se deosebesc vădit între ele, cu un intelect și o voință destul de bine conturate și specializate — dimpotrivă, în atitudinea autentic estetică eul nostru este stăpînit de potențialitatea dinamică originară, care este la baza tuturor celorlalte manifestări. [Liviu Rusu, *op. cit.*, p. 70.]

Atitudinea estetică nu este nici rațională, nici irațională, ci suprarațională. [...] Ea recurge chiar și la datele rațiunii discursive, însă pe toate le convertește din plin în făgașurile intuitive. [Liviu Rusu, *op. cit.*, p. 90.]

În urma întîlnirii esențialității obiective cu esențialitatea subiectivă se ivește acordul între subiect și obiect și, drept urmare, mulțumirea prin care se distinge frumosul. [Liviu Rusu, *op. cit.*, p. 92.]

Frumosul nu înseamnă evitarea lumii date, adică a individuației, ci descoperirea esențialității în fiecare fragment al ei. Aceasta este norma fundamentală care se poate prescrie atît artistului cît și contemplatorului. [Liviu Rusu, *op. cit.*, p. 94.]

Specificul frumosului în sînul existenței constă din faptul că în el mișcarea dialectică este sesizată nemijlocit, la sursă. [Liviu Rusu, *op. cit.*, p. 102.]

Frumosul se distinge totdeauna prin unitate, prin armonie. El, fie sub forma naturală, fie sub forma artistică, este un întreg unitar, ordonat, stăpînit de norme inerente. [...] Dat fiind acest caracter de întreg bine închegat, stăpînit de norme inerente, de ordine plină de sens, frumosul este un *kósmos,* o lume organizată, în care totul se acordă cu inerențele semnificative. Este un cosmos în miniatură, un *mikrokósmos.* [Liviu Rusu, *op. cit.*, p. 103.]

Dacă se vorbește despre formă în legătură cu frumosul, aceasta înseamnă totdeauna o formă materială. [...] Datorită afinității profunde cu materialitatea, sinteza din tensiunea antagonistă, adică unitatea în multiplicitate, prinde corp și se oferă simțurilor noastre spre contemplație. În felul acesta devenirea animată de ambitendință își găsește fel și fel de concretizări, care nu se *compun* însă din formă și conținut, ci sînt, în același timp, formă și conținut, sau mai precis : formă-conținut ; adică o unitate de nedespărțit. [Liviu Rusu, *op. cit.*, pp. 105-106.]

În creația artistică, entelehia lăuntrică a artistului trebuie să coincidă cu entelehia conținută potențial în sînul materiei. [Liviu Rusu, *op. cit.*, p. 114.]

Trăirea estetică este o *trăire normativă,* în care ni se destăinuiesc esențele existenței cu adînca și deplina lor semnificație. [Liviu Rusu, *op. cit.*, p. 128.]

Iată deci cele trei tensiuni fundamentale la care duce dialectica frumosului : *tensiunea ușoară, tensiunea echi-*

librată și tensiunea expansivă. [Liviu Rusu, *op. cit.*, p. 139.]

Prima formă, care este animată de o tensiune ușoară, în care domină supletea jocului formal, în care deci tendința simpatetică apare pe primul plan, o numim *frumos de tip simpatic.* Celelalte două forme, dat fiindcă tendința demoniacă intră amplu în joc, sînt frumuseți de tip demoniac. Totuși, cu o deosebire fundamentală : una din aceste forme, în urma echilibrului dintre cele două tendințe, o numim *frumos de tip demoniac-echilibrat,* sau pe scurt, *frumos echilibrat ;* iar a doua, dat fiind că pe primul plan apare tendința demoniacă, de parcă ar vrea să depășească toate îngrădirile, o numim *frumos de tip demoniac-expansiv,* sau pe scurt *frumos expansiv.* [Liviu Rusu, *op. cit.*, pp. 139-140.]

LOGICA FRUMOSULUI

Am ajuns la concluzia că frumosul este condiționat de o logică animată de adîncimi. Este vorba pe de o parte, despre cutele originare ale eului care sînt afectate, pe de altă parte, despre unitatea esențialităților inerente obiectului contemplat. Unitatea adîncă a eului și unitatea adîncă a obiectului se întîlnesc, și grație acestui fapt se ivește acordul plin de semnificații prin care se caracterizează atitudinea estetică. În timp ce subiectul și obiectul ca atare marchează o divergență profundă, unitatea inerentă lor, trăsăturile esențiale care le animă din adîncimi, au afinități substanțiale și se pun de acord. Numai așa se poate explica mulțumirea și împăcarea trăită din plin de contemplația estetică. În atitudinea estetică, adică în contemplația obiectului frumos, lumea su-

biectivă și lumea obiectivă și-au găsit numitorul comun. Datorită acestuia, subiectul și obiectul sînt în perfect acord. Ar fi însă exagerat să se afirme, cum s-a făcut adesea, că datorită frumosului orice separație dintre subiect și obiect dispare și că astfel se stabilește o unitate în care cele două laturi s-ar dizolva complet. Această dizolvare s-ar datora faptului că obiectul ar fi absorbit prin subiect. Dar aceasta este tocmai o deducție idealistă, care însă nu corespunde faptelor. Observația minuțioasă ne arată că în general contemplația estetică este o atitudine încordată, chiar extrem de încordată, față de un obiect. Datorită acestei încadrări nici un moment nu ne putem dezbăra de conștiința deosebirii dintre noi și obiect. Contemplația estetică nu este o predominare a subiectivității, o aprofundare în noi înșine, ci o aprofundare în obiect, ceea ce fatal ne ține trează conștiința unei obiectități. Important însă este faptul că deși conștiința obiectității, adică a divergenței, se menține, fiindcă acestea formează un plan real peste care nu se poate trece, totuși, se stabilește, în același timp, un acord complet. Acesta este faptul semnificativ : divergența nu exclude posibilitatea unui acord desăvîrșit. În contemplația estetică se stabilește un acord în sînul divergenței, se introduce unitatea în multiplicitate.

Dar acest acord n-ar fi posibil dacă unitatea de la baza eului ar fi în mod esențial deosebită de unitatea care mocnește la baza obiectului. Nu. Acordul este posibil numai fiindcă dincolo de divergența lor există laturi comune, care coincid, adică sînt identice. Un fragment din natură sau un obiect artistic sînt frumoase, fiindcă reușesc să mobilizeze cutele cele mai adînci ale eului nostru. Însă acestea o pot face numai fiindcă în ele însele stăruie o esențialitate adîncă, o unitate plină de semnificații, care au puterea de a ne răscoli acele cute ale eului. Aceasta este condiția primordială : iată pentru ce

nu orice obiect creat sau nu orice fragment din natură este frumos.

Dar această acordare şi coincidenţă a esenţialităţilor subiective cu cele obiective în nici un caz nu trebuie explicată în sensul idealist-constructivist. Se ştie că doctrinele idealiste pretind că obiectivitatea este în dependenţă, este construită de subiectivitate, că ea capătă sens numai datorită subiectivităţii. Evident, prin prisma acestei doctrine, acordul dintre subiect şi obiect ar fi uşor de explicat. Însă după cum am accentuat de atîtea ori, terenul idealismului constructiv este cu totul şubred. Cu nimic nu este justificată afirmaţia că obiectul contemplat este „construit" de contemplator. Dimpotrivă, obiectul îşi are normativitatea lui inerentă, care normativitate însă este înrudită sau coincide cu normativitatea inerentă subiectului. Prin urmare, nu este vorba despre dependenţa obiectului de subiect, ci despre inerenţa aceloraşi norme fundamentale atît la obiect, cît şi la subiect. Aşa este posibil acordul complet pe care îl resimţim în cazul frumosului.

Am văzut însă că eul originar, care se pune în vibraţie în cazul atitudinii estetice, este plin de dinamism. Nu este vorba despre o unitate de natură statică, ci despre esenţialităţi animate care „roiesc", care „vibrează" şi care răscolesc simţirea. Acest fond adînc l-am numit *logodynamos*. Recurgem la această numire nu fiindcă ne-am complace în mituri, ci fiindcă exprimă o realitate. Este vorba despre un dinamism ascuns, care însă nu este producător de haos, ci de ordine, el fiind străbătut de un *logos*, adică avîndu-şi logica sa, raţionalitatea sa vie. Datorită acestui fapt, intuiţia estetică însăşi se caracterizează printr-o tensiune dinamică, adică nu se reduce la o simplă stare pe loc. În atitudinea estetică se trece dincolo de datele superficiale ale eului empiric şi se dezvăluie straturile profunde, adică tocmai acel *Logodyna*-

mos în autenticitatea lui. Dacă însă eul în esențialitatea lui este logodinamic, atunci și obiectul trebuie să fie străbătut de aceleași esențialități logodinamice, fiindcă numai așa este posibil desăvîrșitul lor acord în contemplaplația estetică. Cu alte cuvinte, obiectivitatea este animată de același *logodynamos*. Ceea ce înseamnă că întreaga existență, atît în aspectul ei subiectiv, cît și în acel obiectiv, este de natură dinamică, iar frumosul se ivește în momentul în care esențialitățile dinamice ale obiectului răscolesc și pun în vibrație esențialitățile dinamice ale subiectului. Frumosul este deci în funcție de acel *logodynamos* unitar, el este o raționalitate în plină mișcare, care se repercutează asupra întregului eu, punînd stăpînire pe întreaga lui simțire. Eul în întregimea lui se resimte de vibrațiile adînci, de stăpînire pe primul plan a logodinamicii inerente ; iată pentru ce sentimentul, în cazul atitudinii estetice, este atît de covîrșitor.

Accentuînd dinamica inerentă a frumosului, se evidențiază natura dialectică a lui. Acel *logodynamos* este la baza întregii deveniri existențiale, prin urmare, frumosul este și el expresia dialecticii de la baza existenței. Dinamismul, și cu el întreaga devenire, nu se poate concepe decît în funcție de factori antagoniști. Nu se poate ivi mișcarea unde domină uniformitatea elementelor componente. Dacă viața în ansamblul ei se prezintă ca o continuă devenire, înseamnă că chiar în esența ei ea conține factori antagoniști. Din tensiunea acestora se ivește dinamica vieții cu devenirea ei neîntreruptă. Orice poziție poartă cu sine opoziția ei, orice afirmație conține în germene negația ei. Acest antagonism este fermentul devenirii existențiale și dovedește natura dialectică a ei.

Însăși viața spirituală este expresia unui antagonism inerent. Altădată am stăruit pe larg asupra faptului că viața spirituală se ivește dintr-o opoziție față de varie-

tatea înclinărilor instinctive. Această idee reiese și din studiul de față, din pasajele privitoare la antagonismul dintre eul empiric și eul originar. Fapt e că varietatea instinctelor, care sînt expresia tendinței spre diferențiere și individuație, ascunde fermentul unei tendințe opuse, a aceleia spre unitate. Evoluția, cum ar spune André Lalande, conține în sine fermenții involuției. Din acest contrast, din lupta tendinței spre individuție cu tendința spre unitate, se ivește, ca o sinteză superioară, viața spirituală. Polaritatea, despre care Goethe a vorbit cu atîta zel și convingere, se confirmă cu prisosință.

Această dialectică a vieții spirituale animă întreaga problematică a frumosului. Atît creația, cît și contemplația estetică se bazează pe dinamica ascunsă a adîncimilor. Dar această dinamică prin însăși existența ei dovedește latența unor factori antagoniști, care duc la un joc dialectic. Iată pentru ce întregul domeniu al frumosului exclude orice considerație de natură statică.

Dar accentuînd antagonismul, polaritatea de la baza frumosului, nu venim oare în contradicție cu cele afirmate de noi înșine în legătură cu unitatea adîncă, fără de care nimic nu poate să existe ? Cum poate fi vorba despre antagonism, cînd doar în frumos domină unitatea ?

Nu este contradicție la mijloc. Unitatea care se evidențiază în cazul frumosului nu este statică, ci dinamică. Mișcarea din adîncimi este condiționată de tensiunea factorilor antagoniști, însă tocmai datorită acestei mișcări antagonismul se echilibrează, opoziția se unifică. Unitatea de la baza frumosului nu înseamnă uniformitate, ci tocmai o tensiune între diferiți poli contradictorii care duc la o mișcare centralizată, datorită căreia tendințele opuse se unifică într-o sinteză. Această sinteză nu elimină factorii antagoniști, ci îi absoarbe. Iar această unitate sintetică persistă în măsura în care antitezele se mențin în

tensiunea lor. Aceasta este baza dialecticii frumosului: unitatea profundă din dinamica unificatoare a antitezelor. Iată pentru ce frumosul sub nici o formă a lui nu înseamnă stare de liniște, cum s-a crezut așa de mult. El presupune dinamică în obiect și dinamică în subiect. Obiectul și subiectul se pun de acord în funcție de dinamica lor ascunsă. Pentru aceea nu este o simplă vorbă figurată cînd se spune că frumosul „vibrează“ și ne face și pe noi să „vibrăm“. În el se ascund efectiv poziții antitetice, din contratensiunea cărora se alimentează dinamica lăuntrică în toată amploarea ei.

Un lucru trebuie să accentuăm și astă dată [...] nu trebuie să se creadă că unitatea sintetică este o simplă combinație de factori exteriori unul față de celălalt. Este o idee asupra căreia Hegel insistă în mod deosebit și cu bună dreptate. Lui Platon, care are meritul de a fi recunoscut mișcarea ideilor și de a fi contribuit în mod hotărît la dezvăluirea dialecticii, el îi reproșează tocmai acest fapt de a se fi oprit la „reflexiunea externă“, adică la simpla combinare a ideilor. Dialectica înseamnă dinamică imanentă și nu mișcare condiționată din exterior. Dialectica nu este deducție. Teza își *conține* antiteza, afirmația își *conține* negația, ceea ce înseamnă că tensiunea este intrinsecă și că deci dinamismul dialectic nu este o simplă concluzie, ci un dat originar, inițial.

Prin urmare, cînd am spus că la baza frumosului este un *logodynamos*, am înțeles această dinamică dialectică ascunsă, care își are logica ei inerentă. Dinamica dialectică este la baza întregii existențe. Lumea individuată, cu imensa ei varietate și cu dezvoltarea ei istorică, marcată de epoci atît de felurite, este animată de o dialectică a cărei mișcare nu cunoaște zăgazuri. [Liviu Rusu, *op. cit.*, pp. 96-102.]

Vom recapitula acum pe scurt ideile principale din lucrarea de față. Ne-am exprimat, mai întîi convingerea că viața, oricît de complexă ar fi țesătura ei, este străbătută de anumite norme, de făgașuri raționale. În funcție de acestea se ivesc cu necesitate diferitele valori, spre realizarea cărora tinde omul. Evoluția vieții omenești este, în fond, o dialectică a valorilor.

În sistemul de valori, frumosul ocupă un loc bine definit. Cultul pentru el nu s-a ivit întîmplător, ci a rezultat din necesități adînci, din logica intimă a naturii umane. Frumosul reprezintă o sinteză originară în jocul dialectic dintre adevăr și bine. Judecînd din punctul de vedere al atitudinii pe care o ia eul în fața diferitelor valori, am constatat că spre deosebire de adevăr, care este o valoare obiectivă, și bine, care este o valoare subiectivă, frumosul este o valoare coniectivă, adică obiectiv-subiectivă, ceea ce dovedește tocmai caracterul său sintetic.

Dar dacă frumosul se ivește în mod logic din jocul dialectic al valorilor, el ascunde și în făptura sa intimă o logică imanentă. În esență, el este un *logodynamos,* adică o unitate dinamică străbătută de o raționalitate inerentă vieții și întregii existențe, din care se cristalizează o sferă suprarațională. Specificul frumosului este că din sînul lumii individuale el scoate în evidență unitatea pe care o exprimă în forme concrete. Această unitate nu este altceva decît sinteza adîncă a trăsăturilor esențiale care stau la baza existenței noastre și care țin în coeziune vastitatea lumii individuate. În frumos unitatea inerentă lumii obiective se întîlnește cu unitatea inerentă lumii subiective și se pun de acord. De aici sentimentul de mulțumire pe care îl trezește. Unitatea fiind pe primul plan, frumosul nu se adresează nici unei facultăți sufletești, formează o unitate nediferențiată. Nici emoțio-

nalismul, nici raționalismul în sensul consacrat al cuvîntului nu pot reda fenomenul estetic în esențialitatea lui adevărată. Dacă este indiscutabil că frumosul trezește sentimente deosebit de adînci, aceasta se întîmplă nu fiindcă el s-ar adresa afectivității luată ca facultate izolată, ci fiindcă în interioritatea noastră se răsfrînge din plin rezonanța de pulsație unitară a eului nostru. Iar acea pulsație este adînc rațională, dar iarăși, nu fiindcă ar fi stăpînită de rațiune ca facultate izolată, adică de abstracțiune, ci tocmai fiindcă este unitară, stăpînită de ordine, armonie, acord. Aceasta pentru că însușirea fundamentală a rațiunii este năzuința spre unitate, însă nu numaidecît unitate pe plan abstract — ceea ce este numai o derivație a adevăratei raționalități — ci pe un plan străbătut de pulsația vieții. Din acest motiv, frumosul prin definiție este de natură rațională — de aici derivă logica lui de nedezmințit. Aceasta însă nicidecum nu exclude intuitivitatea lui.

Dar deosebit de important rămîne faptul că frumosul este de natură dialectică. Dinamismul său are la bază o tensiune între factori antagoniști. Unitatea profundă prin care se caracterizează frumosul constă din dinamica unificatoare a antitezelor. Aceasta îi dă vibrație plină de viață. Specificul frumosului în sînul existenței constă din aceea că în el mișcarea dialectică este sesizată nemijlocit, la sursă, în mod intuitiv.

Tensiunea dialectică, la rîndul ei, poate să aibă grade variate. În plină corespondență cu acestea se ivesc diferitele genuri ale frumosului care înglobează varietățile cunoscute sub numirile de categorie, tip, stil etc. Aceste genuri sînt expresia firească a unor norme imanente care călăuzesc jocul dialectic al frumosului și formează puncte de reper pline de semnificație. Ele sînt deci dovada evidentă că lumea frumosului își are logica ei. [Liviu Rusu, *op. cit.*, pp. 171-173.]

GENURILE FRUMOSULUI

Esteticul, după părerea noastră, se identifică cu ceea ce numim esteticește frumos. Din acest motiv am analizat pe larg problema frumosului, căutînd, mai întîi, semnificația lui în raport cu celelalte valori, pentru a trece la analiza amănunțită a lui. Cu acest prilej, am constatat că frumosul este de natură dialectică, că el este o sinteză rezultată din tensiunea unor factori antitetici și că el ascunde o logică inerentă. Acesta a fost rezultatul la care am ajuns în capitolul precedent.

Dacă pe de o parte, avem de-a face cu mai multe categorii estetice, iar pe de altă parte, am văzut că frumosul este fenomenul estetic de bază, este clar că diferitele categorii estetice *nu sînt decît forme variate ale frumosului*. Toate categoriile estetice sînt frumoase, fiindcă toate ne fac plăcere, toate ne invită la contemplație, prin toate se dezvăluie esențialitățile adînci ale existenței, și toate duc la un acord între subiect și obiect. Însă, bineînțeles, toate aceste categorii ale frumosului își au pecetea și semnificația lor specifică. Mai departe trebuie să constatăm : frumosul fiind de natură dialectică, varietatea formelor în care se prezintă el se datorește acestui fapt esențial. Dacă frumosul este sinteza dintre anumiți factori antitetici în plină tensiune, atunci formele variate ale lui nu pot avea altă explicație decît aceea că tensiunea amintită poate avea grade variate și că, prin urmare, sinteza rezultată va avea și ea forme variate în plină concordanță cu tensiunea de la baza ei.

Privind lucrurile în felul acesta, întregul domeniu al esteticii se prezintă mai unitar și mai logic. Vom vedea, în cele ce urmează, că formele variate ale frumosului nu mai apar drept categorii de sine stătătoare, izolate unele de altele și mai mult sau mai puțin întîmplătoare,

ci ca forme variate ale jocului dialectic. Acest joc își are normele lui, din care motiv așa-zisele categorii ale frumosului apar cu necesitate, în mod logic, în conformitate cu normele amintite. Din același motiv ele sînt înrudite din sursă, așa încît nu se prezintă, în fond, ca făgașuri rigide și izolate, ci ca sinteze variate care prin rădăcinile lor ascunse sînt într-o continuă osmoză între ele.

Același lucru trebuie să-l punem și în legătură cu problema tipurilor, a stilurilor și a genurilor. Este o profundă eroare să se creadă că aceste concepte ar reprezenta conținuturi ce nu au nimic de-a face cu tradiționalele categorii estetice. Este într-adevăr surprinzător cum uneori toate aceste concepte se tratează în aceleași lucrări la un loc, fără să se observe legătura strînsă, sau chiar identitatea dintre ele. De ex. uneori se scapă din vedere raportul organic dintre tip și stil, căutîndu-se în mod cu totul forțat fel de fel de deosebiri, care în fond nu există. Sau se vorbește despre un stil fără să se observe că el nu-i altceva decît întruparea unei așa-zise „categorii" a frumosului. Dar mai ales se uită un lucru : că frumosul este o apariție concretă, iar o operă de artă, care este un dat concret, fatal se încadrează într-un stil. O operă de artă fără „stil" este lipsită de valoare, deci esteticește este inexistentă. Ceea ce înseamnă că orice categorie de frumos este strîns legată de un anumit stil. Același lucru și cu „genurile" literare, care nu sînt altceva decît anumite tipuri sau stiluri de realizare spirituală.

Astfel stînd lucrurile, e clar că toate aceste forme estetice trebuie privite în legătura lor organică, atît pentru a înțelege mai adînc pe fiecare în parte, cît și pentru a avea în fața noastră întregul cîmp al esteticii sub o formă mai sistematizată și mai vie. Trebuie să se facă și în domeniul spiritului ceea ce Linné făcuse mai de

mult în domeniul biologiei : o clasificare rațională a diferitelor fenomene.

După cum am acentuat, punctul de plecare al formelor variate ale frumosului este dialectica inerentă acestuia. Frumosul, sub orice formă l-am lua, reprezintă o tensiune între anumiți factori antitetici. Acești factori se pun de acord, formează o sinteză, în care sinteză însă factorii antagoniști persistă. Datorită tensiunii dintre acești factori, frumosul „vibrează" și pune în lumină esențialități pline de semnificație.

Trebuie să subliniem că în decursul întregii istorii a esteticii acest caracter al frumosului, anume de armonie între factori antitetici, a fost recunoscut, ceea ce înseamnă că avem de-a face cu un adevăr temeinic elucidat. Ceea ce diferă însă este felul de a privi complexitatea problemei. În general, se accentuează mai mult armonia ca atare, uitîndu-se dialectica ei inerentă. Se uită că această armonie nu este de sine stătătoare, că ea depinde tocmai de tensiunea dintre factorii antagoniști. Tainele frumosului rezidă în această tensiune dialectică : iată pentru ce jocul acesteia trebuie să-l scrutăm în primul rînd. Deci nu armonia ca atare trebuie să fie punctul nostru de reper, ci dinamismul inerent care o animă.

Am văzut care sînt factorii care conlucrează în sînul frumosului. Aristoxenox din Tarent îi numise *gnómenon* și *gegonos*. Primul este forța devenirii, al doilea este cea a congelării. Prima este o tendință impulsivă, a doua este o tendință formativă. Această idee, care își are originea la Aristotel, o regăsim, de-a lungul veacurilor în istoria gîndirii, estetica însă n-a prea ținut să beneficieze de ea. În Evul Mediu o preconizează Averroes vorbind despre *natura naturans* și *natura naturata*, fiind apoi îmbrățișată din plin de filosofii Renașterii, de Spinoza și pînă în zilele noastre. În general, ori de cîte ori s-a apropiat gîndirea omenească de realitatea vieții, ea s-a izbit de

acest antagonism al forțelor de la baza ei. Biologia vorbește despre tendința de dezvoltare și tendința de conservare, iar de cînd endocrinologia a luat un avînt deosebit, se știe că există glande acceleratorii și glande inhibitorii. În fond, toate exprimă același lucru : jocul unor forțe antagoniste, din a căror sinteză constă însăși viața.

Din această dialectică se cristalizează anumite forme tipice ale frumosului. Aceste forme tipice se ivesc cu necesitate, tocmai fiindcă este vorba despre un dinamism inerent, a cărui tensiune poate să varieze. *După felul acestei tensiuni avem diferitele forme sau genuri ale frumosului*. E clar că atît în natură, cît și în artă avem frumuseți variate. Însă această varietate nu este întîmplătoare ; oricît de multiplă ar părea ea, în sînul ei se afirmă anumite norme fundamentale. Genurile frumosului se cristalizează în jurul acestor făgașuri normative, care toate își au tensiunea lor specifică. Să le examinăm pe rînd.

Prima formă de tensiune pe care trebuie s-o înregistrăm este *tensiunea ușoară*. Caracteristica ei fundamentală este că tendința impulsivă din sînul ei este relativ restrînsă și lipsită de vehemență. Aceasta nu înseamnă nicidecum că ar fi lipsită de adîncime, însă decurge oarecum în șuvițe mai subțiri. Datorită acestui fapt ea nu opune rezistență prea accentuată față de tendința formativă, așa încît aceasta din urmă se poate afirma cu multă ușurință. Impulsivitatea este convertită cu suplețe în diferitele forme, așa încît unitatea care se desprinde excelează prin suplețea jocului, printr-o armonie ușoară. Pe primul plan apare jocul formal, fără ca, bineînțeles, devenirea tendinței impulsive să-și piardă cîtuși de puțin din importanță. După cum am amintit în capitolul precedent, cei doi factori antagoniști nu-și sînt extrinseci, ci se cuprind unul pe altul. Avem de-a face cu o dialectică a

inerențelor și nu cu o dialectică externă. Tendința impulsivă ascunde în sine antiteza sa, tendința formativă, așa încît nu este vorba despre o îmbinare de la exterior a lor, ci de un raport foarte strîns determinat din interior. În cazul de față impulsivitatea fiind restrînsă, germenul formativ pe care ea îl ascunde se poate afirma cu ușurință, așa încît adesea face impresia unui ușor joc formal.

Acesta este primul gen de sinteză pe care îl găsim în domeniul frumosului.

A doua formă de tensiune se deosebește simțitor de cea dintîi. Aici tendința impulsivă este cu mult mai amplă, din care motiv tendința formativă este supusă la grele încercări. Totuși, ea reușește pe deplin : pe cît de puternică este devenirea, pe atît de puternică este și tendința formativă, așa încît ea ajunge să zăgăduiască puhoiul. Însă din cauza rezistenței înverșunate pe care o întîlnește trebuie să se afirme și ea cu înverșunare, din care motiv unitatea care se desprinde este străbătută de o tensiune cu mult mai încordată. Din cauza vehemenței tendinței impulsive, tendința formativă nu apare așa de dominantă, nu duce la un joc de forme, cum adesea se întîmplă în cazul tensiunii ușoare, ci este într-un complet echilibru cu tendința impulsivă. Pentru aceea avem de-a face cu o tensiune *echilibrată*. Forma este evidentă, însă din cauza impulsiunii care o animă cu putere, ea este mai *gravă*.

Al treilea gen al frumosului se caracterizează printr-o impetuozitate și mai mare a tendinței impulsive. Aceasta are o amploare așa de mare, încît tendința formativă n-o poate zăgăzui ca în celelalte două cazuri. Ea se afirmă cu înverșunare, fără îndoială, torentul devenirii însă reușește totuși s-o capteze, așa încît ea însăși se încovoaie în cumplite convulsiuni. Nu este vorba despre lipsă de formă, cum s-a interpretat așa de des acest gen de frumos, fiindcă nu există tendințe impulsive fără să ascundă

în sine tendința formativă corespunzătoare. Important însă este faptul că în timp ce la tensiunea ușoară devenirea se adaptează cu suplețe tensiunii formative, aici dimpotrivă tensiunea formativă este convertită în fluxul vehement al devenirii. Așa se explică pentru ce în acest gen de frumos domină agitația fără frîu, un dinamism care, în aparență, frînge orice zăgaz. Sîntem în plină expansiune, care iese din cadrele formale obișnuite. Din acest motiv, această tensiune o numim expansivă. [Liviu Rusu, *op. cit.*, pp. 132-138.]

Despre oricare tip al frumosului ar fi vorba, el se prezintă ca un întreg armonic și unitar, fiindcă fără aceasta frumosul este inexistent. *Deosebirea între formele frumosului nu constă în prezența sau absența armoniei și a unității, ci în variația gradului de tensiune. Varietatea gradului de tensiune aduce cu sine și o varietate de armonie și unitate.*

După aceste precizări să trecem acum în revistă cele trei tipuri ale frumosului, insistînd asupra caracteristicilor esențiale.

Frumosul simpatetic, după cum am văzut, este stăpînit de armonia ușoară. Aceasta datorită faptului că în sînul lui tendința demoniacă, dată fiind lipsa ei de vehemență, se acordează fără rezistență mai însemnată cu tendința formativă. Din acest motiv se degajează o atmosferă de joc, în care domină ușurința, suplețea, delicatețea. Legătura cu pămîntul parcă este în plină dizolvare : lucrurile își pierd greutatea lor telurică, totul tinde parcă spre o lume superioară, ideală. Lumea dată este complet transfigurată. Materialitatea apare liberată de sub stăpînirea legii gravitației, devine transparentă, afirmînd o năzuință spre sfere superioare. Domină o adiere de suflu ușor, din care se desprinde o armonie fină cu tot ce poate prezenta viața mai pur și mai diafan. Ușurința și suplețea

conformației face să transpire un sentiment de libertate nelimitată. Amintim cîteva exemple din diferitele arte, care redau cu prisosință acest caracter al frumosului. În pictură : Rafael, Poussin, Claude Lorrain, Watteau, Corot, Grigorescu. În muzică : Mozart, Haydn. În poezie : Lamartine, Musset, Eminescu, Alecsandri. Bineînțeles, între acești creatori există și anumite deosebiri, lucru asupra căruia vom mai reveni, însă toți se caracterizează printr-o însușire comună, anume tensiunea ușoară din operele lor. Aceasta indiferent dacă felul lor de a lucra a fost ușor sau greu.

Frumosul echilibrat se caracterizează prin gravitatea mai acentuată a armoniei. Aici se resimte o luptă mai aprigă între cele două antiteze : tendința demoniacă se afirmă din plin, se împotrivește captării într-un făgaș bine delimitat, însă tendința formativă reușește s-o convertească. Urmarea este o încordare pronunțată a formelor : se simte că armonia este cucerită și nu găsită cu ușurință, și că ea este susținută prin echilibrul dinamic dintre ele. Din cauza încordării și a gravității mai pronunțate, această formă a frumosului nu-și poate lua un zbor așa de nelimitat spre sferele superioare ale idealității. Nu mai avem acea transparență pură, ci se resimte din plin apartenența telurică. Chiar și la acei creatori din această categorie la care idealitatea se afirmă cum e de ex. cazul lui Leonardo da Vinci, apar cu intensitate datele realității concrete. Găsim în această formă a frumosului o vitalitate robustă, însă ținută în frîu. Existența apare în plinătatea ei. Idealitatea aici nu se afirmă ca o adiere de suflu ușor, ci ca o fierbere intensă, dar bine captată, sub formă de „olimpianism". Însă în dosul acestui olimpianism mocnește neliniștea. În domeniul artei, în acest gen al frumosului apare cu mai multă abundență realitatea în toată amploarea ei. Marii poeți epici

se încadrează cu preponderență în această categorie. Însă, bineînțeles, realitatea nu apare de dragul ei și a tuturor amănuntelor pe care le cuprinde, ci pentru a releva esențialitatea care o animă. Iar dacă în acest gen al frumosului, datorită tendinței simpatetice, se manifestă uneori o anumită elevație spre idealitate, în același timp, se afirmă cu aceeași măsură tendința demoniacă, și anume prin evidențierea unor nuanțe obscure. Astfel apare clar-obscurul, pentru care amintim ca exemplu tot pe Leonardo da Vinci. E de remarcat însă că la dînsul claritatea și obscuritatea sînt în perfect echilibru.

Amintim și pentru acest gen de frumos cîteva exemple tipice. În pictură : Leonardo da Vinci, Velásquez, Frans Hals, Cezanne, Luchian. În muzică : Bach, Händel, Debussy, Ravel, Stravinsky. În poezie, mai întîi marii poeți epici : Homer, Dante, Cervantes, Goethe, Flaubert, Tolstoi. În poezia lirică : Mallarmé, Paul Valéry, Ștefan George, Arghezi. Bineînțeles, nu se pot nega anumite deosebiri importante dintre toți aceștia, însă pe toți îi unește tensiunea echilibrată în plină încordare.

Frumosul expansiv se caracterizează, după cum am spus, prin impetuozitatea lui. Vehemența tendinței demonice duce la forme în plină convulsiune. În timp ce frumosul echilibrat se caracterizează printr-un dinamism ce interferează în jurul unui nucleu central, ajungînd astfel la o structură echilibrată, în cazul frumosului expansiv dinamismul manifestă tendința vădită de autodepășire. Deși avem aici un întreg bine structurat, totuși, puhoiul parcă vrea să se reverse dincolo de limite. Forma însăși este tîrîtă în această revărsare : plenitudinea existenței este frîntă, vulcanul a erupt. Din acest motiv, neliniștea apare pe primul plan. Dinamismul descătușat cuprinde întreaga realitate, și uneori se oprește la ea răscolind-o din plin. Alteori însă el trece dincolo de limitele acesteia, scurtînd dedesubturile ei obscure : în aceste ca-

zuri, demonul se complace în mister. În ambele cazuri, revărsarea țintește spre orizonturi infinite, însă în primul, ea se desfășoară în plină luminozitate, pe cînd în al doilea, apare iarăși clarobscurul, dar cu un vădit accent pe întunecimile misterioase.

În pictură, exemple tipice pentru acest gen de frumos sînt: Michelangelo, El Greco, Rembrandt, Rubens, Delacroix, Van Gogh. În muzică: Beethoven, Wagner, Berlioz, Bruckner. În poezie, vin în combinație, în primul rînd toți marii dramaturgi, în frunte cu neegalatul Shakespeare. În poezia epică, îi avem în special pe Balzac și Dostoievski. Primul se mișcă în plină realitate, cochetînd numai de departe cu misterul, al doilea, în schimb, se complace în convulsiunile obscure și tainice. În poezia lirică avem pe Baudelaire, Rimbaud, Hölderlin, Reiner Maria Rilke, Lucian Blaga, Bacovia ș.a.m.d.

Toate exemplificările noastre s-au referit numai la frumosul artistic. Însă cele trei tipuri ale frumosului se verifică din plin și în domeniul naturii. Ne referim mai întîi la peisaj. Să ne gîndim la următorul exemplu: un cîmp întins în care domină verdele pajiștei, însă bogat colorat cu cele mai variate flori, ca margarete, albăstrele, ici-colea, maici etc., apoi străbătut de un rîu cristalin, în timp ce la orizont se desenează lin o pădure: iar întregul complex strălucind în roua dimineții, dominat de cerul senin și înviorat de cîntecul ciocîrliei. E clar că un astfel de peisaj prezintă o structură de tensiune ușoară și e plin de zîmbet, de puritate, de idealitate, întrupează adică frumosul de tip simpatetic.

În schimb, un peisaj de munte în care din mijlocul unor codri seculari se înalță puternice masive stîncoase care se profilează energic pe orizont, iar pe cer străjuiesc aproape în nemișcare complexe de nori viguroși, însă cu precădere albi, lăsînd ca razele soarelui să se răspîndească totuși asupra întregii priveliști — evident, un ast-

fel de peisaj este pătruns de o tensiune mai puternică, dar, în același timp, echilibrată. Este cazul unui frumos natural de tip echilibrat.

Iar dacă acum ne gîndim la un peisaj de munte și mai masiv ca cel descris, bîntuit de un vifor puternic, cu o mulțime de nori negri, care se încovoaie apocaliptic pe imensitatea cerului, cu străfulgerări de trăsnete care luminează din cînd în cînd priveliștea agitată — e neîndoielnic că avem de-a face cu un frumos natural expansiv. În aceeași ordine de idei, putem cita uraganul de pe mare.

Dar putem aduce și alte exemple care ne dovedesc că nu numai în peisaj, care oricum este o conformație exterioară, se regăsesc cele trei tipuri ale frumosului, ci că însuși procesul lăuntric al naturii face să se vădească cele trei forme de tensiune. [Liviu Rusu, *op. cit.*, pp. 143-147.]

IV. MĂRTURII DESPRE FRUMOS, ARTĂ ȘI CREAȚIE

Redăm în continuare cîteva idei despre artă și frumos, natura creației, specificul frumosului și artei românești, datorate marilor noștri creatori, Constantin Brâncuși, George Enescu, Octavian Goga și Tudor Arghezi. Ne-am oprit asupra teoretizărilor acestora pentru că ele prelungesc și întăresc cum nu se poate mai bine și mai adecvat, ideile de bază ale esteticii românești, axul ei problematic. Arta lor vie, perenă, expresie a capacității creatoare a poporului nostru și mărturia plasării noastre în universalitate încoronează, de fapt, și consfințește geniul acestuia prin operele lor. Reflecțiile acestora au astfel o dublă valoare, una din perspectiva strictă a „esteticii teoretice" și alta din a celei „aplicate".

OCTAVIAN GOGA

[SCOPUL ARTEI ȘI AL LITERATURII]

[...] Literatura trebuie să reintre în rolul ei istoric, în rolul ei de apostolat. Societatea, în zilele ei de creștere, statul proaspăt în epoca lui de copilărie, cînd totul e fragil și totul fierbe încă, are nevoie de un asemenea rol. Literatura apare și astăzi ca izvorul de căpetenie al ideii naționale. Focuri aprinse pe culmi, gînditorii unui popor

în prefacere sînt tot atîtea puncte de orientare. Din scrisul lor se desface și circulă în fibrele organismului fluidul nervos, puterea de viață. Scriitorii ca și odinioară sînt și rămîn păstrătorii cei mai de seamă ai misterului nostru de existență. În marele laborator de energii producătoare ei vin mai de departe, ei se coboară mai adînc în sufletul unui neam. Celelalte ramuri de muncitori se pun de acord cu oportunitatea, artistul cu veșnicia. Opera de artă, domnilor, cuprinde în sine deodată trecut, prezent și viitor, ca orice creațiune din natură, ea e suprema rațiune de a fi a oricărui popor. Cu deosebire însă în vremuri de generală deslănțuire a patimilor, valorile estetice reprezintă o tendință de armonie superioară, ele îndrumă în mod permanent curba intelectuală a societății, ele fixează ritmul de simțire al maselor. Gîndiți-vă, dacă în actuala învălmășeală de preocupări pozitive, în atmosfera de tîrg slobod care s-a abătut peste țară, nu e nevoie de o regenerare, de-o religie, de-un nou avînt spre ideal ? De unde să ne vie, cine să ni le dea ? Eu mă gîndesc la legenda miticului Orfeu și răspund : literatura.

Dar în afară de aceste atribuțiuni, tocmai fiindcă ne găsim în zbuciumul începutului, scriitorul la noi are și un rol militant, o postură de luptător și de cetățean. La noi nu se poate aplica încă rețeta occidentului, în care o civilizație veche și o viață de stat bine statornicită au izolat pe artist în turnul de ivoriu, unde ca un fin cizelator [...] își sculptează visul lui strălucitor. Ca să găsim punctele de asemănare cu apusul, trebuie să ne gîndim cu cel puțin un veac și jumătate în urmă la Franța enciclopediștilor sau la Germania lui Fichte, cînd în perioada de procreație a ideilor moderne, cugetătorii frămîntau ei înșiși conștiința populară și erau tribunii marilor transformări. Noi sîntem astăzi la o astfel de răspîntie a evoluției. Țara reunită din patru moșteniri disparate ca tradiție de stat și cultură, nu s-a închegat încă ;

țara trebuie să devie abia acum, dintr-o entitate politică și geografică, o entitate morală. Sufletul agitat și impresionabil al acestui popor cere o hrană de toate zilele ca să poată trăi și să nu se împiedice în cale. Cine să dea această hrană ? Desigur că scrisul.

[...] Ascultînd un impuls tainic al firii, cu toții am resimțit misterul creațiunii, aruncînd în balanță și însușirile și slăbiciunile proprii, primind, în același timp, cu smerenie orice curent de civilizație, orice formulă de gîndire europeană. Ne unește însă o notă comună. Sîntem toți rodul aceluiași val de energie, planta care se desface din aceeași floră particulară cu care se completează universalitatea.

Citindu-vă din scrisul nostru, gîndiți-vă că am năzuit cu toții să ne ațintim privirile spre cer, dar avînd picioarele bine înfipte în pămîntul țării. Judecați-ne și după ce am putut coborî de sus și după ce am smuls din farmecul de jos, ca să plutească cîteva clipe împrejurul nostru și ritmul frumosului etern și o adiere măcar din năzuințele spre culme ale poporului românesc. [Octavian Goga, *Pagini publicistice*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981, pp. 235-236, 237-238.]

TUDOR ARGHEZI

[CREAȚIE ȘI REALISM]

[...] Dacă ar fi numai atîta, copie și stenografie, realismul n-ar fi putut nicicînd întemeia o școală literară, n-ar fi însemnat nimic. Realismul e o inspirație. Ceea ce-i face tot prețul e tocmai transparența lui neîncetată, sînt figurile, vizibile cu mintea, pe care gîndirea le descrie

în interiorul lui, strict geometrizant. [...] Natura dă materia: omul o stilizează. Toată lumea știe că sfecla e dulce; nimănuia nu i-ar veni să arunce în ceașca lui cu ceai o sfeclă, decît d-lui Delavrancea. Trebuie extras zahărul, și extragerea e penibilă și lentă: un sac la o cultură întreagă.

Ce distilare cerebrală e aceea în care lucrurile trec de-a dreptul în mîna împrejurării? Funcția creierului este să concretizeze, să extragă: aici e toată arta, toată știința, toată filosofia. Noi n-avem ce face cu o literatură de picioare. Picioarele își trăiesc literatura lor în fiecare zi prin tîrg, cu lumea. Și cu cît te cobori în realism, cu atît sforțarea e mai grea, cu atît e nevoie de forțe cerebrale mai mari, ca să ridici noroiul pînă la gîndire, el rămînînd ce este, noroi, și gîndirea rămînînd gîndire. Realismul e panteic. Sămînța lui Dumnezeu, lumina, încolțește în luceferi ca și jos de tot, în glodul rînced al ulițelor străbătute de vite. Operația de a scoate perle pe acolo pe unde vulgul nu vede decît muscărie, este dumnezeiască. Totul e sacru în mîinile artistului și acesta știe să-și dozeze materia. [...] Numai atunci interesează gunoiul cînd în forma unei flori sau unei poame s-a ridicat deasupra lui însuși cel puțin de cîteva șchioape. [Tudor Arghezi, *Ars poetica,* Cluj-Napoca, Editura „Dacia", 1974, pp. 53-54.]

[ARTISTUL ȘI SENSUL CREAȚIEI]

Doctrina artistului nu poate să fie *în sine* decît toată umilința. Talentul care se strecoară în țevile de orgă ale hohotului sufletesc, altceva decît jalea de a fi tăcut și tristețea de a reîncepe — este un fals talent, o imitație, o abilitate, un rînjet care ar surîde. El trebuie înlăturat și ucis.

Nimeni nu-i răspunzător de ceea ce-i mai mult sau mai puțin în compoziția lui și într-un fel stupiditatea este de respectat ca și geniul — și nimeni nu poate suferi cu sinceritate de osînda de-a fi mediocru, după cum nimeni nu se poate nici făli că strălucește acolo unde altul rămîne argilos și opac.

Cineva, care nu-i el, care nu-i știi cine, de unde și cum, călăuzește mîna abandonată între întuneric și zare. Sînt linii în desenul unei idei și al unei forme, care aparțin unei preciziuni exterioare și unui dictat străin controlului individual.

Cînd acest desen iese mărgăritar, întrucît artistul este justificat să se bucure de altă bucurie decît a umilinței?

În realitate, artistul nu cunoaște niciodată prețul lucrului săvîrșit, ci în mod artificial împrumută unui rezultat, îndeobște mijlociu și adeseori inferior, etichetele desprinse din stofe scumpe. Iar recunoscîndu-i prețul, întrucît poate să și-l menție pe cel artificial, în permanență afișat?

Doctrina bunului și simplului artist mai învață că artistul disprețuiește pas cu pas, bucată cu bucată, tot ce construiește el, ca o îndreptare măsurată către un edificiu în construcție, care nu va fi sfîrșit niciodată. Artistul rămîne ucenic și moare meșter în fiecare zi, a vieții lui de lucrător întru cele esențiale. El se trezește cîteodată chiar în Academie, însă subt uniforma lui de marchiz ocazional, rămîne nedescins, șorțul cu buzunar al calfei, cu o coajă de pîine în buzunar și un chibrit. Are timp artistul să exulte și să iasă-n bîlci cu frumusețile lui imperfecte?

[...] Mai sînt obiecții de adus imperturbabilei siguranțe cu care un stol de scriitori, în special, pleacă să cucerească urechea rațională. Cea mai gravă este de ordin biologic-tehnic. Una e scrisul și alta e cititul.

Scrisul nu se citește, ci numai se urmărește. Ivit din constrîngere, din concentrare și din tăcere, legile lui

sînt fixate. A scri este a clipi și a gîndi în semitonuri, în sferturi și-n optimi de ton. Faceți experiența unei bune poezii — poezia rămîne orișicum limba interioară a sensurilor și a cuvintelor — citind-o tare, citind-o, și urmărind-o cu ochii. O carte este ca lumina lunii rămasă pe pietre, după ce luna a dispărut. Între cititori și carte se așază nenatural și obscen un samsar, care turbură cu atitudinea, cu glasul, cu erorile lui de tonalizare, egalitatea cititorului cu cartea. Cînd însuși autorul se interpune ca să dea o viață zgomotoasă cadenței spirituale a scrisului artistic, indiscret și violent, autorul rupe armonia scrisului și din scriitor iese un actor, lipsit de darurile (care trebuiește să rămîie *străine*) autorului și un orator redus la rolul fabricat și contrafăcut de *a vorbi* în scris. Meșteșugul scriitorului este un gen de expresie propriu. Puterea scrisului este strict ascunsă, vocea o alungă, o prigonește, o transformă : inflexiunile ideilor se petrec pe catifeaua moale a gîndului, care repudiază instrumentul vocal.

După cum fosforarea își atinge intensitatea la întuneric, meritul literaturii artistice se vădește în ambianța tăcerii. [Tudor Arghezi, *op. cit.*, pp. 77-79.]

E miraculos cuvîntul pentru că la fiecare obiect din natură și din închipuire corespunde un cuvînt. Vocabularul e harta prescurtată și esențială a naturii și omul poate crea din cuvinte, din simboale, toată natura din nou, creată din materiale în spațiu și o poate schimba. O mie de tone în pietriș sînt chiar pietrișul și dacă din ele nu aș putea face decît macadam, cu simboalele lor eu pot face orice afară de macadam și chiar macadam închipuit. Cuvîntul permite evocarea și punerea în funcție a tuturor puterilor închipuite și sacre. O idee se face act, scoborîtă în cuvinte. Dar cuvîntul însuși nealăturat unei împrejurări descrise are o viață personală, împrumutată de la lucruri, și el poate ajunge o putere de sine

stătătoare. Meşteşugul cuvîntului a cernut şi cerne fără răgaz lumea şi sufletul ei — şi a dat naştere literaturii şi elocvenţei.

Un cuvînt numeşte, alt cuvînt îl pune în mişcare, un alt cuvînt îi aduce lumina. Un cuvînt cîntăreşte un miligram şi alt cuvînt poate cîntări greutatea muntelui răsturnat din temelia lui şi înecat în patru silabe. Cuvinte fulgi, cuvinte aer, cuvinte metal. Cuvinte întunecate ca grotele şi cuvinte limpezi ca izvoarele pornite din ele. Într-un cuvînt se face ziua şi alte cuvinte amirgesc. Cuvintele scapără ca pietrele sau sînt moi ca melcii. Ele te asaltează ca viespile sau te liniştesc cu răcoarea ; te otrăvesc ca bureţii sau te adapă cu roua trandafirie. Chimia aplicată la culori şi parfume este o copilărie, comparativ cu magiile foarte vechi, pe care le realizează cuvintele, de la primele cîntece şi basme despre Dumnezeu şi om.

Toate cuvintele însă lăsate-n voia singurătăţii lor sînt ca nişte timbre uzate şi nu pot evoca peste-nconjurul lor îngust nimic. Cînd vine cîntăreţul, povestitorul sau apostolul, cuvintele tremură ca păsările îndrăgostite la ivirea liniştitelor dimineţi ; ele cîntă, vorbesc sau ameninţă şi blestemă... Şi după cum sub un condei cuvintele uscate se îndulcesc, sub un condei mai viu ele înviază mai mult ; focul sfînt care le-a zămislit le dă şi o vigoare mai dură. Miracolul cuvîntului se împlineşte cu miracolul înflăcărării lui. Prin cuvinte trec lămpile cu raze divergente ale talentului de a le reconstrui.

Fiecare scriitor este un constructor de cuvinte, de catapitesme de cuvinte, de turle şi de sarcofagii de cuvinte. Cuvîntul construit poate să aibă gust şi mireasmă ; poate oglindi în interiorul lui profunzimi imense pe-o singură latură lustruită ; el dă impresii de pipăit aspru sau catifelat, după cum sapă-n lespezi sau se strecoară prin frunze...

Nici un meșteșug nu este mai frumos și mai bogat, mai dureros și mai gingaș totodată ca meșteșugul blestemat și fericit al cuvintelor. [Tudor Arghezi, *op. cit.*, pp. 80-81.]

Poezia păstrează sufletelor care se împărtășesc cu ea, în munca profesională a inginerului, a medicului, advocatului, acea tinerețe de naivități scumpe și de încrederi în viață și în purtătorii vieții, care încă nu a dezvățat cîmpia și muntele să scoată flori și parfume, alături de minerale și petrol. Ea face posibilă rezonanța intelectuală și suavitatea existenței, înlătură scepticismul care prăbușește pe oameni, garantează culturii o împrospătare continuă și omului, locuitor al unui mare miracol zilnic mai întins, facultatea de a-l simți. [Tudor Arghezi, *op. cit.*, p. 114.]

Critica trebuie citită ca o poemă de inteligență și supusă transparențelor și conturelor care regentează toată poezia, indiferent de sensul ei laudativ sau injurios, străin substanței. Această critică nu e o dorință, e o realitate și lectura ei constituie în sine o foarte delicată și suavă petrecere intelectuală. [Tudor Arghezi, *op. cit.*, p. 167.]

CONSTANTIN BRÂNCUȘI

DESPRE ARTĂ

Frumosul este echitatea absolută. [...]
Arta nu face decît să înceapă continuu. [...]

Arta — poate cea mai desăvîrșită a fost concepută în timpul copilăriei umanității. Căci omul primitiv uita de grijile cele domestice și lucra cu multă *voioșie*. Copiii posedă această *bucurie* primordială. Eu aș vrea să redeștept sentimentul acesta în sculpturile mele. [...]

În artă, ceea ce importă e *bucuria*. Aveți fericirea să contemplați (— să vă *minunați*)! Aceasta este totul. [...]

Rațiunea de a fi a artiștilor este aceea de a releva frumusețile lumii. [...]

Simplitatea nu este un scop în Artă, însă ajungi la simplitate fără de voia ta, apropiindu-te de sensul cel real al lucrurilor. Simplitatea este în sine o complexitate — și trebuie să te hrănești cu *esența*, ca să poți să îi înțelegi valoarea.

Simplitatea în artă este, în general, o *complexitate rezolvată*. Pericolul simplității este... grosieritatea. [...]

Dacă arta trebuie să intre într-o comunicare cu Natura, ca să îi exprime principiile, trebuie să îi urmeze însă, și exemplul acțiunii Materia trebuie să își continue viața naturală și după ce au intervenit mîinile sculptorului. Rolul plastic pe care materia îl îndeplinește în mod firesc, trebuie încontinuu descoperit și păstrat. A-i da un alt sens decît acela pentru care este menită de la Natură, înseamnă a o ucide. [...]

În general, sculptorii procedează cu materia prin adăugire, atunci cînd ar trebui să acționeze, de fapt, asupra ei, prin *scădere*. Să folosești un material moale și să continui să adaugi la el, pînă ce este atinsă forma preconcepută și să o aplici asupra unui alt material, permanent și solid, este o crimă împotriva naturii. Toate materialele dețin în ele însele sculptura pe care omul o

dorește ; el trebuie să trudească, însă, și să o scoată, eliminînd acel material de prisos, care o acoperă.

Sculptura rămîne o expresie a acțiunii Naturii.

Artistul trebuie să știe să scoată la suprafață ființa din interiorul materiei și să fie unealta care dă la iveală însăși esența sa cosmică, într-o existență cu adevărat vizibilă. [Constantin Zărnescu, *Aforismele și textele lui Brâncuși*, Craiova, Scrisul românesc, pp. 99-104.]

Trupul omenesc este *frumos* numai în măsura în care oglindește sufletul. [...]

Arta trebuie să odihnească și să vindece contrarietățile interioare ale omului. Aceste contrarietăți derivă din însuși destinul lui și din tragedia lui. Arta are și această *misiune terapeutică :* să ne amintim numai de Catharsisul aristotelic. [...]

Lumea poate fi salvată prin artă. Artistul face în fond, jucării... pentru oameni mari ; el este ca și viermele de mătase. [...]

Cînd creezi, trebuie să te confunzi cu Universul și cu elementele. Și pentru ca să realizezi ceva, nu trebuie să nu fii tu însuți și să te distrugi. Și trebuie să cauți mereu să scapi de maeștri. Nu ajunge să posezi idei. Simplitatea formei, echilibrul precis și matematic, arhitectura trebuie să le prețuim tot atît de mult, cît și materialele. Hedonismul acestora este ultima mea preocupare, în acest sens ; și puțini o înțeleg. [Constantin Zărnescu, *op. cit.*, pp. 108-110.]

Să unești toate formele într-o singură formă și *să o faci vie !...* [...]

Cine ar putea să ne spună vreodată cînd este desăvîrșită cu adevărat o operă de artă ?!... [Constantin Zărnescu, *op cit.*, pp. 114-115.]

Naturalitatea, în sculptură, constă în gîndirea alegorică, simbol și sacralitate, sau în căutarea esențelor, ascunse, în material ; iar nu în reproducerea fotografică a aparențelor exterioare. Sculptorul este un gînditor, iar nu un fotograf al unor aparențe derizorii, multiforme și contradictorii. [Constantin Zărnescu, *op. cit.,* p. 123.]

Opera de artă trebuie să fie creată ca și o crimă perfectă — fără pată și fără urmă de autor... Arta (mea) este realitatea însăși. Arta nu este o evadare din realitate, ci o *intrare* în realitatea cea mai adevărată — poate în *singura* realitate valabilă. [Constantin Zărnescu, *op. cit.,* p. 125.]

Prin artă, te vei detașa de tine însuți. Iar *măsura* și *numărul de aur* te vor apropia de absolut. [...]

Proporția interioară — este ultimul adevăr inerent în absolut toate lucrurile. [...]

Să dai senzațiile realității astfel cum ni le procură Natura însăși, fără însă a reproduce sau a imita, este astăzi cea mai vastă problemă a Artei. A crea un obiect care îți dă prin propriul său organism ceea ce natura face prin miracolul ei etern, este ceea ce arta își dorește. Și a realiza aceasta înseamnă a intra în spiritul universal al lucrurilor și nu a te limita la imitarea imaginii lor. O operă de artă astfel concepută va tinde către echilibrul absolut ; iar echilibrul absolut rămîne perfecta expresie a frumosului. [...]

În timpurile cele vechi, credința clădea forme adecvate sentimentului religios. Astăzi, însă, arta creează conștient forme pure care exprimă principiile unor legi universale. Noi nu știm totuși să apreciem destul de bine *Calitățile sculpturale* ale naturii. Frumosul în natură rămîne încă deschis cunoașterii noastre. Singură Arta ne

mai poate procura, în aceste vremuri, cheia înțelegerii și perceperii frumosului. [Constantin Zărnescu, *op cit.*, pp. 132-134.]

Eu forma o caut în tot ceea ce creez !... [Constantin Zărnescu, *op. cit.*, p. 139.]

GEORGE ENESCU

[CREAȚIE ȘI ORIGINALITATE]

Artistul dezvăluie omenirii calea spre armonie, care e fericire și pace. [George Enescu, București, Editura Muzicală, 1964, p. 18.]

În aceste timpuri brutale și materiale, nu se poate îndestul încuraja arta și gîndirea pură, pentru a ridica din nou omenirea la nivelul ce-o face superioară celorlalte specii de vietăți. [George Enescu, *op. cit.*, p. 17.]

Să băgăm de seamă ca acest „popular" să nu fie banalizat. Trebuie să tindem spre un nivel cît mai ridicat de afirmare culturală. Țelul artistului veritabil este înnobilarea artei, nu vulgarizarea ei. Lucrătorul manual văduvit de orice bucurie sufletească trebuie să se împărtășească din tot ceea ce este frumos și nobil. Prin audiții destinate poporului și printr-o educație progresivă se va ajunge la o reală cunoaștere a aspirațiilor populare. Arta pentru popor va precede apariția artei populare. [George Enescu, *op. cit*, p. 18.]

Omul nu posedă toate antenele și toți lobii cerebrali pentru a sesiza frumosul. Acestea se dezvoltă prin exer-

ciții. Lobii vibrează cu frumosul, care este o realitate vie, cosmică.

Omul natural nu poate percepe anumite forme ale frumuseții, mai ales acele forme purificate de materialitate și senzualitate. Numai prin frecventarea acestor forme de expresie estetică putem pătrunde într-un domeniu de delectare și de elevație spirituală. [George Enescu, *op. cit.*, p. 27.]

În muzică nu sînt legi prescrise pentru exprimarea simțămintelor. [George Enescu, *op. cit.*, p. 32.]

Acela care poate simți această armonie ce se traduce printr-un raport precis între sunete, printr-o scurgere de succesiuni de vibrații, întrerupte de pauze ce dau un sens auditiv dincolo de senzația propriu-zisă, acela are chemarea de a crea. Pentru mine nevoia creației a devenit permanentă. [George Enescu, *op. cit.*. p. 32.]

Cred că arta trebuie să aibă în ea virtuți consolatoare. [George Enescu, *op. cit.*, p. 33.]

O altă dificultate ce trebuie învinsă e de a muzicaliza plastic ceea ce se degajează din idee, acel imperceptibil — pe care nu-l pot surprinde decît cei „aleși".

Îndrumat de idee, o putere nevăzută îți înșiruie imaginile, ți le împletește, ți le urzește. Fantezia e aburul balsamului, al materiei prime: sentimentul.

În consecință, nu-ți poți atinge scopul, dacă opera nu e susținută de sîmburele pur muzical neatacabil, oricîte mode ar trece.

Ideea frumoasă dăinuiește prin veacuri și nu-mbătrînește niciodată. [George Enescu, *op. cit.*, p. 33.]

Muzica este expresia pură a unei stări de suflet, afară, firește, de împrejurările în care ea este auxiliară, în

teatru, de pildă, sau într-o melodie, cînd dă putere de sugestie cuvintelor. În aceste cazuri, muzica este ca o bijuterie care cuprinde drama, o învăluie, îi dă conținut mai concret. [George Enescu, *op. cit.*, p. 35.]

Este adevărat că muzica este înrudită cu matematica. Dar marii compozitori n-au fost matematicieni ; sau dacă vrei au fost, dar în mod inconștient.

Geniul lui Bach a simțit corelația superioară între părțile constitutive ale operelor lui. Opera aceasta poate exprima, firește, raporturi și proporții matematice, dar Bach n-a ajuns la ele pe cale deductivă, logică. El n-avea timp să se dedea unor exerciții logice. Năvala sentimentelor, efervescența ideilor se organizau de la sine în forme estetice, simetrice, dar nu sub controlul tiranic al principiilor științific matematice.

Compozitorul este un matematician, sau mai precis spiritul matematic îl stăpînește întocmai inteligenței infuze.

Cred că același lucru se întîmplă și în celelalte arte. Poezia cuprinde și ea raporturi formale exprimabile matematic.

Dar poetul nu numără picioarele versului, căci inspirația aleargă mai repede decît prozodia cea mai dinamică. Cadența ritmică se dezvăluie singură, fără căutare. [George Enescu, *op. cit.*, pp. 35-36.]

Ceea ce caracterizează muzica populară este instinctul proporțiilor. [George Enescu, *op. cit.*, p. 36.]

Folclorul nostru... nu numai că e sublim, dar te face să înțelegi totul.

E mai savant, decît toată muzica așa-zisă savantă, și asta într-un fel cu totul inconștient, e mai melodic decît orice melodie, dar asta fără să vrea, e duios, ironic, trist, vesel, grav. [George Enescu, *op. cit.*, p. 36.]

...Şi-n doina noastră se răsfrînge ca-ntr-o piatră scumpă un mozaic de raze, toate motivele orientale şi încă „ceva" pe care nu-l poţi înţelege, dar care dă nuanţa specifică melodiei noastre populare... [George Enescu, *op. cit.*, p. 37.]

Avem un folclor admirabil, dar cine vrea să se atingă de el trebuie s-o facă cu multă băgare de seamă, ca nu cumva să-i scoată parfumul particular prin înăbuşirea în convenţionale formule de dezvoltare simfonică... Pentru prelucrări, consider că cel mai reuşit gen este cel rapsodic. Se pot face însă şi lucrări în *spirit* românesc fără să utilizezi folclorul, păstrînd, totuşi, caracterul rapsodic... În general, cred că şcoala românească se va impregna de spiritul acestui folclor, fără intenţia vădită de-a face operă brut românească... Caracterele româneşti, speciale, pe care celelalte muzici nu le pot avea, vor reieşi totuşi de la sine.

Şcoala românească dealtfel, a început să se impună prin lucrări care poartă pecetea precisă a ţărînei noastre româneşti.

Din ce în ce începem să devenim mai conştienţi de tezaurul uriaş al folclorului, ce-l avem de exploatat, fără a ne atinge în lăcomie prea mare de el. Bucăţile de folclor sînt juvaeruri în sine, capodopere definitive de sine stătătoare, care trebuiesc respectate în candoarea şi curăţenia lor întreagă. Numai maeştrii desăvîrşiţi vor putea să se atingă de ele, fără să le altereze lucirea lor... Căci pentru juvaeruri, arta e să le pui în evidenţă într-un panou arătîndu-le frumuseţea, fără să ceri decît cel mult recunoaşterea meritului aranjamentului. Meritul mare, iniţial, este al anonimului care a conceput melodia.

Aici este viitorul muzicii noastre. E îmbucurător că aproape toţi compozitorii au căutat să ne pună în contact cu pămîntul nostru natal... [George Enescu, *op. cit.*, p. 37.]



Principiul general e ca logica să se împace cu estetica în următorul chip : să obţii maximum-ul de efect asupra sufletelor ascultătorilor cu minimum-ul de încordare din partea lor. Aci rezidă misterul frumuseţii şi universalităţii muzicii populare. Cineva şi-a fredonat starea psihică în mod nimerit şi plastic — prin intuiţie de cele mai multe ori. Alţii au cules, au contopit, au cioplit, au şlefuit cîntecele populare — lăsînd moştenire urmaşilor partea cristalizată şi indestructibilă — ce va pătrunde fără greutate în toate straturile şi nu va pieri cît lumea.

Ca opera să fie durabilă, deci, trebuie să fie concisă, sugestivă, insinuantă : să nu plictisească, să se impuie şi să răzbată — iată pentru ce mai toţi muzicienii s-au adresat melodiei populare — spre a-şi clădi edificiul lor... [George Enescu, *op. cit.*, p. 39.]

Originalitatea muzicii noastre nu trebuie căutată decît numai în melodia populară. Cred însă că formulele şcolare repugnă muzicii noastre populare. De aceea, compozitorii noştri trebuie să se ferească de a o europeniza după calapodul curent. Muzica populară trebuie păstrată în nuditatea ei. Creaţia personală trebuie să tindă către o invenţie în caracterul popular. Grieg, de exemplu, a realizat acest lucru. Melodiile lui cu caracter popular sînt atît de minunat create, încît aproape nici nu s-ar putea crede că sînt opera unui singur om : ele au exact înfăţişarea unei muzici populare autentice. Pentru ca muzica românească să poată ajunge, într-adevăr, la perfecţiunea pe care o merită, ea trebuie să meargă numai pe acest drum al creaţiei în atmosferă românească. [George Enescu, *op. cit.*, p. 39.]

Influenţe, muzica românească a primit numeroase, dar asemenea organismelor puternice care asimilează principii străine, ea nu şi-a pierdut personalitatea prin faptul că a făcut împrumuturi. [George Enescu, *op. cit.*, p. 39.]

CUPRINS



Vol. I–II, lei 16

editura minerva